

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

**HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER**

ZWÖLFTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALS BAND

BAND XLVIII



**VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG**

1912—1913

Music

ML

S

.M845

v. 12

pt. 4

INHALT

	Seite
Wilhelm Altmann, Aus Mendelssohns Briefen an den Verlag N. Simrock in Bonn	131. 195
Max Arend, Aufruf der Gluck-Gemeinde	30
Georgy Calmus, Aus der ersten Glanzzeit der Operette	259. 357
Ernst Decsey, Peter Rosegger und die Musik. Zum 70. Geburtstag des Dichters (31. Juli 1913)	156
Werner Deetjen, Zur Entstehungsgeschichte von Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg“	14
Artur Eccarius-Sieber, Zur Reform unseres Konzertwesens	221
Alfred von Ehrmann, Kapellmeisters Ferien. Ein Sommeridyll	235
Erich Freund, Claudio Monteverdi's „Orfeo“. Deutsche Uraufführung in Breslau	26
Albert Friedenthal, Franz Liszt in den „Römischen Briefen“ von Schlözers in den Jahren 1864—1868	295
Alfred Heuß, Der Verband Deutscher Musikkritiker. Eine Richtigstellung . . .	226
Georg Richard Kruse, August Conradi († 26. Mai 1873). Ein Gedenkblatt . . .	3
Wanda Landowska, Weshalb ist die moderne Musik nicht melodiös? Ein Brief aus dem Kaukasus	95
Rudolf Louis, Die 48. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Jena (3. bis 7. Juni 1913)	20
Willy von Moellendorff, Aus Frosch- und Vogelperspektive. Gedanken eines Schaffenden. II	164
Ernst Neufeldt, Der Fall Rust und der Fall d'Indy. Eine Erwiderung	213
Walter Niemann, Der französische Impressionismus; Claude Debussy's malerische Stimmungsmusik; Seine Jünger und Zeitgenossen	323
Hans Pfeilschmidt, Wiederholung und Wiedererkennen in der Kunst	341
Lusch Riegler, Das Münchner Gitarre-Quartett	100
Alfred Schnerich, Beethovens Missa Solemnis und die katholische Liturgie. Eine zeitgemäße Betrachtung	150
Oskar Schröter, Schwedisches Musikfest in Stuttgart	102
Richard H. Stein, Der Verband Deutscher Musikkritiker	17. 230
Karl Strunz, Johann Wenzel Kalliwoda	273
Eduard Trapp, Die 14. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins in St. Gallen	28
Vorstand des Verbandes Deutscher Musikkritiker, Erklärung	367
Emil von Webern, Felix Mendelssohn Bartholdy. Aus den Erinnerungen des Generalleutnants Karl Emil von Webern	67
 Revue der Revueen	 32. 166. 241. 308. 368
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	38. 104. 172. 248. 314. 375
Anmerkungen zu unseren Beilagen	64. 128. 192. 256. 320. 383

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Altenburg	109	Düsseldorf	45	Lübeck	110
Amsterdam	44	Elberfeld	46	Mainz	47
Barmen	44	Freiburg i. B.	109	Moskau	319
Basel	179	Gotha	109	Mülhausen i. E.	111
Berlin	44	Graz	46	Münster i. W.	111
Braunschweig	45	Hagen i. W.	109	New York	47
Brünn	109	Halberstadt	110	Paris	47. 111
Brüssel	45	Kiel	110	Plauen i. V.	113
Coburg	179	Köln	46	St. Petersburg	49
Danzig	109	Königsberg i. Pr.	47	Straßburg i. E.	50
Dessau	109	Lemberg	110	Warschau	113
Dortmund	45	London	179	Weimar	114
Duisburg	109			Wiesbaden	50

Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Altenburg	114	Freiburg i. B.	118	Moskau	59
Antwerpen	50	Germersheim	126	Mülhausen i. E.	188
Augsburg	180	Görlitz	119	M.-Gladbach	124
Baden-Baden	180	Gotha	184	Münster i. W.	124
Barmen	114	Graz	54	Neustadt a. H.	126
Basel	181	Haag	54	New York	60
Berlin	50. 114	Hagen i. W.	120	Nordhausen a. H.	124
Bern	181	Halberstadt	121	Osnabrück	189
Bonn	181	Halle a. S.	121	Paris	60. 125
Bremen	116	Heidelberg	121	Pforzheim	189
Bromberg	116	Homburg v. d. H.	126	Pirmasens	126
Brünn	116	Jena	184	Plauen i. V.	125
Brüssel	116	Johannesburg	320	Prag	126
Budapest	52	Kaiserslautern	126	Posen	61
Chemnitz	117	Kiel	185	Riga	126
Chicago	182	Köln	55	St. Petersburg	62
Cincinnati	319	Königsberg i. Pr.	56	Speyer	126
Coblenz	183	Kopenhagen	186	Stettin	127
Coburg	184	Krakau	186	Straßburg i. E.	63
Danzig	117	Landau	126	Teplitz-Schönau	127
Darmstadt	53	Lemberg	122	Tsingtau	190
Dessau	184	London	57. 186	Warschau	190
Dortmund	117	Lübeck	122	Wiesbaden	127
Duisburg	118	Mainz	58	Worms	190
Düsseldorf	53	Mannheim	59	Zürich	127
Elberfeld	118	Meiningen	123	Zweibrücken	126
Frankenthal	126	Melbourne	187	Zwickau	191

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES ZWÖLFTEN JAHRGANGS (1912—1913)

Notenbeilagen:

- Friedrich Wilhelm Rust, Schluß des langsamen Satzes aus der G-dur Sonate für Klavier. (11.)¹⁾
Badische Volksweisen, Gesammelt und zum erstenmal veröffentlicht von Johann Philipp Glock. (4.)
Richard Wagner, Unveröffentlichte Stücke aus „Rienzi“, „Der fliegende Holländer“ und „Tannhäuser“. Herausgegeben von Eugen Mehler. (10.)

Autographen in Faksimile:

- Joh. Elias Bach, Bruchstück eines Briefentwurfes. (7.)
— Letzte Seite eines Briefes an Joh. Seb. Bach. (7.)
Johann Sebastian Bach, Brief an den Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen. (3.)
— Die erste Partiturseite der Matthäuspassion. (7.)
— Entwurf eines Briefes. Geschrieben von Joh. Elias Bach. (7.)
— Die erste Manuskriptseite der Kirchenkantate „Wo soll ich fliehen hin“. (11.)
— Titelblatt des Wohltemperierten Klaviers, I. Teil. (13.)
— Eine Seite aus dem Wohltemperierten Klavier, I. Teil. (13.)
Ludwig van Beethoven, Erste Seite eines Briefes an die k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (12.)
Johannes Brahms, Variationen über ein Thema von Joseph Haydn, vierhändig. (1.)
— Erste Seite der Klaviersonate in fis-moll, op. 2. (1.)
— Guten Abend. Die Musik von Brahms', der Text von Clara Schumanns Hand. (1.)
— Der Nachtwandler, erste Seite. (2.)
— Der Nachtwandler, zweite Seite. (2.)
— Ein Brief von Brahms an seine Stiefmutter (Ischl, Sommer 1893). (2.)
— Aus dem Deutschen Requiem. (12.)
Anton Bruckner, Anfang des zweiten Satzes der Dritten Symphonie. (12.)
Frederic Chopin, Polonaise in f-moll. (14.)
Christoph Willibald Gluck, Arie aus „Orpheus und Euridice“. (13.)
Johann Wenzel Kalliwoda, Erste Seite des Deutschen Liedes. (23.)
F. W. Rust, Klavierstimme aus einer As-dur Sonate mit Begleitung von Violine und Violoncello. (11.)
Clara Schumann, Guten Abend. Die Musik von Brahms', der Text von Clara Schumanns Hand. (1.)
Carl Friedrich Wilhelm Wagner, Quittung von Richard Wagners Vater. (15.)
Johanna Wagner-Geyer, Brief von Richard Wagners Mutter an ihre Schwiegertochter Minna Wagner. (15.)
Richard Wagner, Eine Korrekturseite aus der „Beethovenhandschrift“. (16.)
— Brief an Friedrich Feustel. (15.)
— Eine Partiturseite aus dem Liebesmahl der Apostel. (16.)
— Eine Partiturseite aus einer unbekannten Jugendsymphonie. (18.)
— Eine weitere Partiturseite aus einer unbekannten Jugendsymphonie. (18.)

¹⁾ Die in () beigefügte Zahl gibt die Heftnummer an.

Kunst:

- Jenny von Bary-Doussin, Richard Wagner-Büste im Magdeburger Stadttheater. (19.)
 Willy von Beckerath, Johannes Brahms als Dirigent. (Zwei Blatt.) (1.)
 — Johannes Brahms (1896). (2.)
 — Johannes Brahms am Klavier. (Zwei Blatt.) (2.)
 Bernhard Bleeker, Richard Wagner-Büste in der Walhalla in Regensburg. (19.)
 C. Brandt, Joseph Lanner. (13.)
 Carlo Bunoni, Die heilige Cäcilie. (24.)
 Ludovico Carracci, Die heilige Cäcilie. (24.)
 Theodor Charlemont, Das Gluck-Denkmal in Wien. (4.)
 Honoré Daumier, Hector Berlioz. (8.)
 Eugène Delacroix, Frederic Chopin. (14.)
 Carlo Dolci, Die heilige Cäcilie. (24.)
 C. Dorner, Mathilde Wesendonk. (6.)
 Reinhold Felderhoff, Entwurf zum Ischler Brahms-Denkmal. (11.)
 Fromont-Meurice, Chopin-Denkmal im Parc Monceau in Paris. (14.)
 Lorenz Gedon, Richard Wagner-Büste. (15.)
 Adolf Hildebrand, Johannes Brahms-Büste. (1.)
 — Joseph Joachim-Denkmal in der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin. (19.)
 Hildebrand, Felix Mendelssohn-Bartholdy. (20.)
 Hogarth, Lavinia Fenton als Polly Peachum. (23.)
 Gerard van Honthorst, Die heilige Cäcilie. (24.)
 W. Jab, Richard Wagner. (15.)
 Th. O. Jenkins (M. Ardell), Francesco Geminiani. (22.)
 Theodor Isnenghi, Gustav Mahler-Plakette. (4.)
 Max Klinger, Titelbild zu Brahms' op. 97. (1.)
 Franz Kounitzky, Emil Sauer-Plakette. (4.)
 A. Krausse, Richard Wagner. (15.)
 Josef Kriehuber, Tobias Haslinger. (4.)
 Franz von Lenbach, Cosima Wagner. (6.)
 Stefano Maderna, Die heilige Cäcilie. (24.)
 Johann Pfann, Johann Staden. (21.)
 Peter Paul Rubens, Die heilige Cäcilie. (24.)
 Raffaello Santi, Die heilige Cäcilie. (24.)
 Hans Schäfer und Arnold Hartig, Erinnerungsplakette zum hundertjährigen Jubiläum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (7.)
 J. W. Schirmer (?), Felix Mendelssohn Bartholdy. (8.)
 Eugen Schlipf, Richard Wagner-Büste. (16.)
 Stefan Schwartz, Felix Weingartner-Medaille. (18.)
 Scotti, Parnass berühmter Tonkünstler. (22.)
 Robert Spies, Chopin: Prélude No. 4, e-moll. (5.)
 — Chopin: Prélude No. 11, H-dur. (5.)
 — Chopin: Prélude No. 15, Des-dur. (5.)
 — Chopin: Prélude No. 22, g-moll. (5.)
 Josef Tautenhayn, Schubert-Medaille. (4.)
 Benvenuto Tisi, Die heilige Cäcilie. (24.)
 Heinrich Waderé, Richard Wagner-Denkmal in München. (19.)
 Watteau, Gille, Scaramouche, Scapin und Arlequin. (23.)
 Maria Wodzinska, Frederic Chopin. (14.)
 Unbekannter vlamischer Künstler, Die heilige Cäcilie. (24.)

Porträts:

- | | |
|--|---|
| Charles Henri Valentin Alkan. (11.) | Johannes Brahms. 1883. (2.) |
| Waldemar von Baußnern. (17.) | — als Gast bei Dr. Victor v. Miller in Gmunden, 1892, 1894 und 1895. (1.) |
| Reinhold Becker. (3.) | — Ende September 1894. (1.) |
| Wilhelm Berger. (17.) | — Photographie von C. Brasch (1896). (1.) |
| Johannes Brahms. 1864. (1.) | — Letzte Aufnahme (15. Juni 1896). (1.) |
| — Photographie von Ch. Scolnik jun. (1.) | |

Ingeborg von Bronsart. (20.)
 August Conradi. (19.)
 Siegfried Dehn. (21.)
 Frederick Delius. (17.)
 Carl Ehrenberg. (17.)
 Franz Erkel. (20.)
 César Franck. (5.)
 Max Friedlaender. (4.)
 Alwine Frommann. (6.)
 John Gay. (23.)
 Julius Otto Grimm. (19.)
 Manfred Gurlitt. (17.)
 Georg Friedrich Händel. Stich von Georg
 Friedrich Schmidt. (8.)
 Karl Hasse. (17.)
 Joseph Haydn. Porträt (Maler unbekannt) im
 Schloß Esterhaz. (5.)
 Emilie Heim. (6.)
 Friedrich Wilhelm Michael Kalk-
 brenner. Lithographie von Formentin. (4.)
 Siegfried Kallenberg. (17.)
 Johann Wenzel Kalliwoda. Lithographie
 von G. Schlick. (23.)
 Therese Kalliwoda geb. Brunetti. (23.)
 Sigfrid Karg-Elert. (17.)
 Arno Kleffel. (22.)
 Friedrich Klose. (17.)
 Theo Kreiten. (17.)
 Jessie Laussot. (6.)
 Franz Liszt. (17.)
 Eduard Marxsen. (2.)
 Pierre Maurice. (17.)
 Friederike Meyer. (6.)
 Mathilde Meyer. (6.)
 W. A. Mozart. Nach dem Ölgemälde von 1770. (8.)
 Christine Nilsson. (21.)
 Johannes Christophorus Pe-
 pus. (23.)

David Popper. (23.)
 Peter Raabe. (17.)
 Jenny Raimann-Erdödy. (6.)
 Hans Richter. (14.)
 Ferdinand Ries. (8.)
 Julius Rietz. (6.)
 Friedrich Rösch. (8.)
 F. W. Rust. (11.)
 Alfred Schattmann. (17.)
 Heinrich Kaspar Schmid. (17.)
 Heinrich Schulz-Beuthen. (22.)
 Arthur Seidl. (18.)
 Johanna Senfter. (17.)
 Giovanni Sgambati. (18.)
 Agathe von Siebold. (19.)
 Nicolaus Simrock, Lithographie von
 Weber. (22.)
 Peter Joseph Simrock. (23.)
 Josef Ferdinand Sonnleithner. (12.)
 Johann Stamitz. (21.)
 Bernhard Stavenhagen. (17.)
 Fritz Stein. (17.)
 Rudi Stephan. (17.)
 Désiré Thomassin. (17.)
 Oskar Ulmer. (17.)
 Albert Wagner. (16.)
 Carl Maria von Weber, Nach einer eng-
 lischen Lithographie von 1826. (13.)
 Julius Weismann. (17.)
 Richard Wetz. (17.)
 Eliza Wille. (6.)
 Artur Willner. (17.)
 Karl Theodor Winkler. (16.)
 Bodo Wolf. (17.)
 Erich J. Wolff. (14.)
 Kurt von Wolfurt. (17.)
 Hermann Zilcher. (17.)

Gruppenbilder:

Das Münchner Gitarre-Quartett: H. Albert, F. Buek, C. Kern, H. Rensch. (20.)
 Albert Wagner mit seiner Frau (geb. Grollmann) und seinen Töchtern Johanna,
 Franziska und Marie (6.)

Karikaturen:

Hans Lindloff: Emile Jaques-Dalcroze. (9.)
 — Claude Debussy. (9.)
 — Siegmund von Hausegger. (9.)
 — Hermann Kretzschmar. (9.)
 — Carl Muck. (9.)
 — Giacomo Puccini. (9.)
 — Max Reger. (9.)
 — Hugo Riemann. (9.)
 — Arnold Schönberg. (9.)
 Thielmann, Max Reger. (17.)

Verschiedenes:

Ludwig van Beethoven:

Titelblatt des ersten opus von Beethoven. (19.)

Johannes Brahms:

Blick aus dem Fenster von Brahms' Arbeitszimmer in Wien. (1.)

Brahms' Geburtshaus in Hamburg: Schlüters Hof (Specksgang). Heute Speckstraße 60. (2.)

Lage von Brahms' Grab unter den Ehrengräbern der Stadt Wien. (2.)

Johannes Brahms-Medaillen und -Plaketten. (20.)

Charlottenburg:

Entwurf zum „Deutschen Opernhaus“. (6.)

Das „Deutsche Opernhaus“. Erbaut von Heinrich Seeling. (6.)

Duisburg:

Das neue Stadttheater. Erbaut von Martin Dülfer. (3.)

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien:

Feierliche Grundsteinlegung im Hause der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Tuchlauben No. 558, am 6. September 1830. Zeichnung von Fr. Weigel, lithographiert von L. Herr. (12.)

Programm des ersten Gesellschaftskonzertes. (12.)

Felix Mendelssohn Bartholdy:

Titelblatt des ersten Klavierauszuges des „Paulus“. (20.)

Preßburg:

Dom zu Preßburg. (21.)

Stuttgart:

Die neuen Hoftheater. Erbaut von Max Littmann:

Das große Haus. (3.)

Das kleine Haus. (3.)

Blick in den Zuschauerraum des großen Hauses. (3.)

Blick in den Zuschauerraum des kleinen Hauses. (3.)

Antike Syrinx aus dem Rheinland. (11.)

Richard Wagner:

Richard Wagner-Huldigungsblatt vom Jahre 1855. (15.)

Richard Wagners Taufschein. (15.)

Matrikel der Universität Leipzig mit Richard Wagners Eintragung. (15.)

Das Wagner-Haus auf dem Kammergut Magdala bei Weimar. (16.)

Richard Wagners Wohnhaus in der Ostraallee No. 6 in Dresden. (16.)

Das Wagner-Haus in Loschwitz. (16.)

Das Tribschener Wappen. (16.)

Carl Maria von Weber:

Theaterzettel der Uraufführung des „Oberon“. (13.)

Wien:

Der Bösendorfer Saal. (21.)

Musikchor der Karmeliterkirche in Wien. (21.)

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 19 · ERSTES JULI-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Habe man nur ein rechtes Herz, einiges gelernt und singe dann lustig wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Musik, die wahrste, herauskommen. Was hilft da alles Absichteln, Abquälen! Wem die Liebe fehlt, fehlt auch die Musik, und die Glocke muß in der Freie schweben, soll sie erklingen.

Robert Schumann

INHALT DES 1. JULI-HEFTES

GEORG RICHARD KRUSE: August Conradi († 26. Mai 1873).
Ein Gedenkblatt

WERNER DEETJEN: Zur Entstehungsgeschichte von Richard Wagners „Meistersingern von Nürnberg“

RICHARD H. STEIN: Der Verband Deutscher Musikkritiker.
Eine Entgegnung

RUDOLF LOUIS: Die 48. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Jena (3.—7. Juni)

ERICH FREUND: Claudio Monteverdi's „Orfeo“. Deutsche Uraufführung in Breslau

EDUARD TRAPP: Die 14. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins in St. Gallen (14. und 15. Juni)

AUFRUF DER GLUCK-GEMEINDE

REVUE DER REVUEEN: Zu Richard Wagners 100. Geburtstag.
I: Aus deutschen und ausländischen Zeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Max Burkhardt, Gustav Altmann, Hermann Wetzel, Hanns Reiß, Emil Thilo, Carl Robert Blum, Richard H. Stein

KRITIK (Oper und Konzert): Amsterdam, Antwerpen, Barmen, Berlin, Braunschweig, Brüssel, Budapest, Darmstadt, Dortmund, Düsseldorf, Elberfeld, Graz, Haag, Köln, Königsberg i. Pr., London, Mainz, Mannheim, Moskau, New York, Paris, Posen, St. Petersburg, Straßburg, Wiesbaden

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträt von August Conradi; Joachim-Denkmal in Berlin von Adolf Hildebrand; Wagner-Denkmal in München von Heinrich Waderé; Wagner-Büste von Jenny von Bary; Wagner-Büste von Bernhard Bleeker; Titelblatt des ersten Werkes von Beethoven: Drei Sonaten fürs Klavier; Porträts von Agathe von Siebold und Julius Otto Grimm

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

AUGUST CONRADI

(GESTORBEN 26. MAI 1873)

EIN GEDENKBLATT

VON GEORG RICHARD KRUSE IN BERLIN

Während die Wiener Posse eine lange Reihe namhafter Musiker als Komponisten ihrer heiteren Weisen anführen kann — es sei nur an Conradin Kreutzer, Joseph Drechsler, Adolf Müller, Suppé, Millöcker erinnert —, hat die Berliner Posse eigentlich nur einen Meister zu nennen, der das musikalische Element in künstlerischer Weise vertritt und seinen Vertonungen auch ein charakteristisches lokales Gepräge zu verleihen wußte, das sie von denen der Meister an der Donau wesentlich unterscheidet: August Conradi.

Nicht mit Unrecht hat man ihn den Klassiker der Berliner Possenmusik genannt. Seine gründliche, auf die höchsten Ziele gerichtete musikalische Vorbildung, die ihn befähigte, auch erfolgreiche Opern, Symphonieen und Kirchenwerke zu schaffen, setzte ihn in den Stand, selbst bei eilfertigster Produktion — und die meisten Possen entstanden in unglaublich kurzer Zeit — Partituren hervorzuzaubern, die neben einer schier unerschöpflichen Erfindungsgabe stets eine meisterhafte Technik aufwiesen; und daß er auch den trivialsten Texten gegenüber in seiner Musik nie ordinär oder frivol wurde, das muß ihm besonders hoch angerechnet werden. Das Biedermeiertum und das Philisterium, das sich in den Theaterstücken seiner Zeit spiegelt, hat er in Tönen getreulich wiedergegeben mit der ganzen Treuherzigkeit seines Gemüts, mit oft köstlichem Humor und fast nie ohne Charme. Gerade auf einem Gebiete, bei dem Entartung so nahe liegt, muß es doppelt gewürdigt werden, wenn Taktgefühl und künstlerische Gewissenhaftigkeit die Grenze innehalten läßt, die das Volksmäßige vom Gemeinen trennt. Bei aller Buntheit und Lustigkeit war Conradis Musik nicht geschmackverderbend, und was sich von seinen Liedern im Volksmunde erhalten hat, ohne daß dabei jemand des Tondichters gedenkt, ist wert, daß es sich erhält.

Daß er freilich nur als Possenkomponist und Potpourrifabrikant fortleben würde, hat er sich wohl nicht vorgestellt, als er mit hochfliegenden Plänen sich der Musik widmete. Am 27. Juni 1821 zu Berlin in der Müllerstraße als einziges Kind eines Polizeigendarmen geboren, besuchte August Conradi später das Gymnasium und bereitete sich zum Studium der Theologie vor, für das ihn der Vater bestimmt hatte. Dieser, ein kunstfreundlicher Mann, ließ sich von seinem Sohne, dessen musikalische Begabung früh zutage trat, fast jeden Morgen die Ouvertüre zum „Kalif von Bagdad“ (von Boieldieu) vorspielen und hinderte ihn auch nicht, als er die Musik zu seinem Lebensberuf machen wollte. Als Zögling der Königlichen

1*

Akademie der Künste bildete er sich im Orgel- und Klavierspiel sowie in der Komposition unter August Wilhelm Bach (1796—1869), dem Nachfolger Zelters als Direktor des Instituts für Kirchenmusik, Grell und Rungenhagen, den Direktoren der Singakademie, aus. Letzterer, der einst auch den Knaben Lortzing in die Geheimnisse der Tonkunst eingeführt hatte, nahm sich Conradis besonders an, und es ist wohl kein Zufall, daß wir diesen häufig, namentlich im Liede, auf Lortzings Pfaden wandeln sehen, mit dem ihn ohnehin vieles in der Wesensart verband. Wiederholt wurden Conradi am Institut Preise zuteil, und durch mancherlei Instrumentalwerke erregte er schon in früher Zeit die Aufmerksamkeit Franz Liszts, der ihn mit nach Weimar nahm, wo er im täglichen Umgang mit dem berühmten Meister viel für seine Kunst gewann. Ein bleibendes Zeugnis des freundschaftlichen Verkehrs zwischen beiden ist Liszts Transskription der „berühmten Zigeunerpolka“ von Conradi, die als op. 5 bei Schlesinger erschien und die Tänzer in Kempers Hof oft entzückte. Nach Berlin zurückgekehrt, wurde der junge Zukunftsmusiker um des lieben Brotes willen Organist an der Invalidenhauskirche und gab daneben Klavierstunden für 80 Pfg.; auch mancherlei Tanzmusik und Verlegerarbeit entstand, im Herzen aber blieb er der ernsten Richtung zugewandt. Seine ersten Veröffentlichungen waren Erzeugnisse auf dem Gebiete des Kunstliedes. Op. 1, 2 und 3 sind Lieder und Romanzen, die Eigenart nicht ganz entbehren. Ferner schrieb er Kirchen- und Kammermusikwerke, außerdem aber auch fünf Symphonieen, ohne daß es ihm gelang, mit diesen größeren Werken an die breitere Öffentlichkeit zu gelangen. Es war ihm nicht gegeben, etwas aus sich zu machen. Der englische Gesandte Graf Westmoreland, selbst Komponist und ein Förderer junger Talente, lud Conradi ein, seine Kompositionen der Gesellschaft im Gesandtschaftshotel vorzutragen. Aber Conradi schickte wohl die Noten, kam jedoch nicht selbst. Er saß lieber bei einem Glase Weißbier und spielte Schach oder las in der Konditorei von Anthieny, Ecke Münz- und Schönhauser Straße, Zeitungen bei einem Windbeutel mit Schlagsahne, als daß er sich jenen Kreisen angeschlossen hätte.

Ein merkwürdiger Zufall ließ den in bescheidener Zurückgezogenheit Lebenden plötzlich für einige Zeit zum Helden des Tages werden. Durch Ferdinand Gumbert, der sich 1846 in Wien aufhielt, bekam er Nachricht von einem Bubenstreich, der gegen ihn ausgeführt worden war, und erhielt dadurch Gelegenheit, einmal mit seiner Persönlichkeit hervorzutreten. Conradi hat damals selbst in der Wiener Musikzeitung den Hergang der ganzen Sache wie folgt geschildert:

Wie Herr Conrad Löffler das gesamte Wiener Publikum durch die öffentliche Aufführung einer fremden Symphonie zu mystifizieren versuchte.

Herr Conrad Löffler hat die unerhörte Frechheit gehabt, im Theater an der Wien eine von mir komponierte Symphonie No. 4 a-moll, der ich das Motto vorsetzte:

„Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ usw., unter seinem Namen aufzuführen. Dies steht faktisch fest. Denn sobald ich durch die Wiener Zeitungen die Sache erfahren hatte, schrieb ich Herrn Dr. Aug. Schmidt, der mir zwar persönlich unbekannt, mir jedoch als ein Ehrenmann geschildert wurde, und fügte die Anfangsmotive der vier Symphoniesätze bei; Herr Dr. Aug. Schmidt hat diese dem Herrn Kapellmeister von Suppé, der die Symphonie am Abend der Aufführung leitete, vorlegen lassen, und dieser hat sogleich bestätigt, daß es die Anfangsmotive der von ihm dirigierten (Löfflerschen) Symphonie seien.

Eine so gröbliche Verletzung des geistigen Eigentums-Rechtes und eine so unerhörte Täuschung des Publikums sind meines Wissens noch nie dagewesen.

Herr C. Löffler hat mir in der Zeit unserer Bekanntschaft eine große Menge Kompositionen: Lieder, Quartette, Ouvertüren, Symphonieen abgeborgt, und zwar immer unter dem Vorwande: er fände dieselben so sehr gelungen, daß er sie zu Hause bei sich durchspielen wolle, um sie ganz genau kennen zu lernen. Ich gab ihm das Verlangte sorglos und gern; nur fiel mir öfter auf, daß sich in meinen Partituren bei der Zurückgabe Bleistiftzeichen befanden, die darauf deuteten, daß jemand die Partitur kopiert und sich sichtbar die Stellen bezeichnet hatte, wie weit er gekommen war. Ferner aber bekam ich von Herrn Löffler meine Partituren (die ich ihm nur als geheftete Notenbogen übergeben) stets in Pappendeckel eingebunden zurück, und das Titelblatt (worauf ich stets den Namen des Werkes, meinen Namen und die Daten, wann ich die Arbeit begonnen und beendet, bemerkt) war seltsamerweise an die Rückseite des Pappendeckels sorgsam angeklebt. Damals merkte ich in meiner Sorglosigkeit darauf nicht, heute aber vermute ich nicht ohne Grund, daß Herr Löffler schon damals meine Arbeiten als die seinigen ausgegeben hat. Bei Kompositionen wie die einer Symphonie, geht das gar gut, denn wer in Deutschland erfährt etwas von den Symphonieen eines jungen deutschen Musikers? Herr Musikdirektor Möser hat wohl schon die Güte gehabt, in seiner Musikkasse mir zuliebe und zur Übung der Klasse eine Symphonie von mir aufführen zu lassen; zu einer öffentlichen Aufführung aber habe ich es noch nicht bringen können; dies war Herrn Löffler vorbehalten, und in dieser Beziehung bin ich ihm sogar Dank schuldig. Nur hätte er nicht die Frechheit haben müssen, sich mit fremden Federn schmücken zu wollen — wie wäre es möglich, daß eine solche Mystifizierung in einer Weltstadt wie Wien verborgen bleiben könnte!!

Und Herr C. Löffler!!! er selbst ist am besten innerlich überzeugt, daß ich seine musikalischen Fähigkeiten zu genau kenne, um sicher zu wissen: er sei nie im Stande, eine größere Komposition oder gar eine Symphonie zu liefern.

Sollte es verlangt werden, so bin ich zu jeder Minute bereit, meine Originalpartitur (wie ich sie gearbeitet — keine Reinschrift) nach Wien zu schicken. Über meine musikalischen Fähigkeiten aber wird der berühmte Pianist Franz Liszt — jetzt in Wien — die beste Auskunft zu geben wissen, er hat sogar eine Symphonie von mir (die zweite in d-moll) persönlich durchgesehen.¹⁾

Schließlich aber fordere ich Herrn Löffler auf, öffentlich zu bekennen, daß die Symphonie in a-moll mit dem Motto: „Wer nie sein Brot

¹⁾ Daß ich Herrn August Conradi nicht nur als einen talentvollen und begabten Komponisten und tüchtigen Musiker, sondern auch als einen achtungswerten Charakter kennen zu lernen das Vergnügen gehabt, ja daß ich ihn sogar in Weimar im Jahre 1841 während Jänner und Februar als beständigen Gesellschafter um mich hatte und also jedenfalls für sein Wort einstehen will, bestätige ich hiermit.

Wien, den 8. September 1846.

F. Liszt

mit Tränen aß“ usw., die er im Theater an der Wien aufführen ließ, nicht seine Arbeit, sondern diejenige Symphonie ist, die er mir abgeborgt — daß es mein Werk ist.

Sollte Herr C. Löffler dies Bekenntnis während der nächsten acht Tage in der „Wiener Musikzeitung“ der Wahrheit gemäß nicht ablegen, so zwingt er mich dadurch, zu erzählen, welche Karriere er eigentlich gemacht, und inwiefern er es überhaupt wagen darf, über musikalische Angelegenheiten zu sprechen; — ich kenne Herrn Löffler von der Schulzeit an bis zu seiner Reise nach Wien und glaube, die Demütigung einer solchen Erzählung wird er sich gern ersparen.

Dem verehrten Wiener Publikum aber sage ich meinen herzlichsten Dank für die freundliche Nachsicht, mit der es meine Arbeit aufgenommen; ebenso danke ich dem Herrn Direktor Pokorny, Herrn Kapellmeister von Suppé und dem Orchester des Theaters an der Wien für die Sorgfalt, mit der sie das Werk eines jungen deutschen Musikers zur Aufführung gebracht, und muß nur schmerzlich bedauern, daß es mir nicht vergönnt war, einmal meine Arbeit selbst hören zu können.

Berlin, am 3. September 1846.

August Conradi

Das Schwindelgeschäft Löfflers — der ja übrigens in neuester Zeit einen Nachahmer gefunden hat — war ein ganz systematisches. Er ließ sich unter dem Namen seines Quartiergebers Jos. Edelbauer für einen angeblich in Prag existierenden Verein Manuskripte jüngerer Komponisten einschicken. Gustav Heuser aus Berlin sandte eine „Ouverture triomphale“, die zugleich mit Conrads Symphonie am 13. August ebenfalls unter Löfflers Namen aufgeführt wurde. Er hatte ferner drei Streichquartette eingeschickt, die Löffler bei dem Mitgliede des Hofopernorchesters Vogt kopieren ließ. Bei letzterem fand sich, nachdem Löffler entlarvt war und mit Schimpf und Schande Wien verlassen hatte (er ging nach Amerika), noch eine „Sinfonia appassionata“ (von Löffler „dem Andenken seines hohen Gönners des Herzogs von Orleans geweiht“) und ein Quartett vor.

Schon auf der Probe zu seinem „Kompositions-Konzert“ hatte sich Löfflers Unkenntnis des Werkes und seine Unfähigkeit zur Leitung herausgestellt, denn obgleich er als Dirigent angezeigt war, mußte Suppé bei der Aufführung den Taktstock führen. Es wurde nun Conradi die Genugtuung, daß man ihn nach Wien berief, um selbst sein Werk zu leiten, was auch in einem Konzert, das der Geiger H. W. Ernst am 17. Oktober im Theater an der Wien gab, geschah. Allgemeine Anerkennung wurde dem Komponisten wie dem Dirigenten zuteil, und sein Werk fand auch bei der Kritik gerechte Würdigung, wenn man auch den Einfluß von Spohr und Mendelssohn nicht unbemerkt ließ. Man fand die Tonsprache sehr edel, poetisch schön, ja in harmonischer Beziehung oft überraschend neu. Auffällig genug ist auch das Festhalten der „Idée fixe“ wie in Berlioz' Phantastischer Symphonie. Heut fühlt man sich auch an den damals kaum geborenen Grieg gemahnt und an Bruckners Trompete, die Conradi hier schon solistisch verwendet, was man damals freilich als unter der symphonischen Würde empfand. Die geistvolle kontrapunktische Durchführung

wird hervorgehoben, dagegen die zu einseitig festgehaltene elegische Stimmung getadelt, die scheinbar der Natur des Komponisten entstamme. Dessenungeachtet wird das Scherzo als frischeste, lebendigste, pikante und geistvolle Humoreske bezeichnet und im Finale das wahrhaft gesangvolle Thema, die sinnvolle Reminiszenz des Scherzos und die Wiederkehr der „Idée fixe“ (mit der das Werk zart ausklingt) gutgeschrieben. Ein vierhändiger Klavierauszug der Symphonie (von F. Brissler arrangiert) erschien als No. 4 der nachgelassenen Werke bei Bote & Bock. Die Partituren dieser wie der übrigen Symphonieen und aller anderen Werke höherer Richtung scheinen leider nicht mehr auffindbar. Für Nachweise wäre der Verfasser dankbar.

Nachdem Conradi so erfolgreich die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte — die Wiener Musikzeitung hatte auch drei Lieder Conradis, op. 11, als Notenbeilage gebracht — mochte er mit Recht erwarten, daß seine Lage sich bessern würde; aber es lag eben nicht in seiner Natur, dem Glück nachzujagen und günstige Chancen für sich auszunutzen. Nur mit kärglichem Reisegeld versehen, hielt er sich nicht weiter in Wien auf, wo man ihm wohl Gelegenheit gegeben hätte, sich festzusetzen. Nach Berlin zurückgekehrt, wurde er zwar zum Königlichen Musikdirektor ernannt und sah auch bald seinen Namen auf dem Zettel des Opernhauses glänzen, wo am 2. Februar 1847 ein Ballet „Das Blumenmädchen im Elsaß“ mit Musik von Graziani und Conradi zur Aufführung kam; aber der Tod seines Vaters hatte so schmerzlich auf ihn gewirkt, daß er fast völlig in Lethargie verfiel. Liszt entriß ihn dieser Stimmung und nahm ihn wieder mit nach Weimar, wo er im ungezwungenen künstlerischen Umgange mit dem Meister wieder Lebenslust und Schaffensmut gewann. Liszt, der sich, als Hofkapellmeister dauernd an Weimar gefesselt, nun auf das ihm ungewohnte Feld der Orchesterkomposition begab, führte vielfach gemeinsam mit Conradi, dem auf diesem Gebiet Erfahrenen, die Instrumentation seiner Werke aus, so z. B. die des Goethe-Festmarsches (1849), den später auch Raff instrumentierte. Doch in Weimar war Conradis Bleibens nicht. Er kehrte nach Berlin zurück und kam nun zum Theater in nähere Beziehung. Am Liebhabertheater „Thalia“, das im Vorstädtischen Theater spielte, wurde er Dirigent, und 1849 eröffnete er auch schon seine kompositorische Tätigkeit auf dem Gebiet, das er am erfolgreichsten kultivierte, dem der Posse. „Drei Helden“, eine einaktige Vaudeville-Burleske, die am 27. Februar am alten Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in der Schumannstraße ihre Uraufführung erlebte, war die erste Frucht der Zusammenarbeit mit dem Vater der neueren Berliner Posse, David Kalisch. Zur Eröffnung der Sommerbühne folgte am 3. Juni eine politische Komödie „Die Revolution der Frösche“. Welch bedeutsame Rolle die Politik fortan in der Posse und insbesondere im Couplet spielen sollte, zeigt sich bereits in diesen



Erstlingen, aus denen die Stichworte der 48er Revolution und der Stürme des laufenden Jahres herausklingen. In den „Drei Helden“ singt Pauline in einem scheinbar ganz harmlosen Auftrittsliede „Pardon ward nie gegeben“, „Barrikaden baute ich“ und vom „Passiven Widerstand“; der Komiker von der „Konstitution“; der Unteroffizier flucht bei „Jellalich und Windischgrätz“ usw. Die Form der Musikstücke ist die auch heute noch übliche. Die Solonummern in Liedform mit kurzem Vorspiel und zuweilen einem Zwischenspiel von wenig Takten nach der ersten Hälfte der Strophe. Ensembles in breiterer Ausführung, häufig in Gestalt von Quodlibets, in denen die jeweils beliebtesten Operngesänge (der damaligen Zeit entsprechend meist italienische), Tänze, Märsche usw. mit kontrastierender Text-Unterlage zu komischer Wirkung bunt durcheinander gewirbelt sind. Der Schlußgesang ist gewöhnlich ein Bettelbrief ans Publikum um Nachsicht und Applaus. Das Orchester ist das mozartsche: Streichquintett, doppelte Holzbläser (manchmal auch nur eine Oboe und ein Fagott), zwei Hörner, zwei Trompeten, eine Posaune, Schlagzeug.

Im Herbst 1849 ging Conradi als Kapellmeister an das neu erbaute Stadttheater in Stettin, das am 21. Oktober unter der Direktion Springer und Hein mit „Egmont“ eröffnet wurde, und hier gelangte am 5. Dezember seine einaktige komische Oper „Rübezahl“ (Text von O. Jansen) erfolgreich zur Erstaufführung. Das harmlose, singspielartig gehaltene melodiose Werkchen fand Verbreitung, wurde am 23. November 1853 auch in Berlin bei Kroll gegeben, und man erkannte dem Komponisten eine bedeutende Begabung für die komische Oper zu. Der Klavierauszug erschien als op. 10 bei Bote & Bock. Noch einmal übrigens zog der Berggeist Conradi in seinen Zauberkreis: „Fürstin Rübezahl“, ein Weihnachtsmärchen von Rudolph von Gottschall, das 1869 in Hannover aufgeführt wurde, versah Conradi ebenfalls mit Musik.

1850 kehrte er nach Berlin zurück und wurde Kapellmeister am alten Königstädter Theater am Alexanderplatz, dessen letzte trübe Tage er noch sah. Am 30. Juni 1851 schloß es seine Pforten für immer. An der Friedrich-Wilhelmstadt erschienen in diesem Jahre wieder vier Werke mit Conradischer Musik, außerdem entstand eine vieraktige große Oper „Muza Haireddin, der letzte Maurenfürst“, Text von Gustav Bouillon, die verschollen ist. Im Herbst nahm er wieder Abschied von Berlin und ging nach Düsseldorf zu Direktor Ludwig Kramer als Operndirigent, im Frühjahr 1852 aber kehrte er wieder zurück, um den Sommer über bei Kroll unter Direktor J. C. Engel tätig zu sein, ohne Befriedigung in der unbedeutenden Beschäftigung zu finden. So zog er wieder an den Rhein und wirkte im nächsten Winter am Stadttheater in Köln als Opernkapellmeister, bis der Bankerott der Direktion ihn engagementslos machte. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt (1853), ging er wieder zu Kroll, wo nunmehr

auch die Oper ins Repertoire aufgenommen war, und seitdem verließ er Berlin nicht mehr.

Die Friedrich-Wilhelmstadt brachte in diesem Jahre noch drei Stücke mit Conradischer Musik, von denen „Weibliche Seeleute“ von Weirauch besonders starken Erfolg hatte. Bei Kroll debütierte er am 15. Oktober mit einem lokalen Genrebild von A. Bahn „Ein Nachmittag im Lager“, und in den nächsten zwei Jahren folgen acht weitere Partituren. Der polizeiliche Schluß der Bühne am 1. April 1855 machte dem Engagement ein Ende.

Inzwischen war das Königstädtische Theater zu neuem Leben erstanden. In der Blumenstraße, wo jetzt das Residenztheater steht, eröffnete Rudolf Cerf 1854 in der „Grünen Neune“ die neue, äußerst bescheidene Bühne, die er schon nach einem Jahre an Franz Wallner aus Posen abgab. Hier fand Conradi wieder Engagement, und hier erklang am Neujahrstage 1856 zum ersten Male Conradis Musik zu einer Posse von Z. Müller „Satanello, ein Deputierter aus der Unterwelt oder Die höllischen Konferenzen in Berlin“. Ein Melodram „Der Tower zu London“ von Bahn und eine Zauberposse „Die Blumengeister“ von Gaßmann folgten, dann aber, nachdem am 11. Mai das „Königstädtische Sommertheater“ in Bouchés Garten eröffnet war, erschien auf dem Spielplan Kalischs „Der Aktienbudiker“ (am ersten Abend unter dem Nebentitel „Wie gewonnen, so zerronnen“), der für die Wallner-Bühne den ersten dauernden Possenerfolg bedeutete. Das von gesunden Ideen und prächtigem Humor getragene Stück fand eine glänzende Darstellung: Helmerding und Reusche an der Spitze, und nicht zuletzt übte Conradis frische und geschickt gemachte Musik die große Wirkung. Bis in den nächsten Sommer hinein wurde der „Aktienbudiker“ gespielt und brachte es auf 165 Vorstellungen. Ein neuer Erfolg war Kalischs sprichwörtlich gewordener „Otto Bellmann“ (12. April 1857) und desselben Autors „Berlin, wie es weint und lacht“, das noch immer gegebene Volksstück, das in unzähligen Aufführungen in Berlin und an allen deutschen Bühnen noch mehr und nachhaltiger den Namen der Autoren bekannt machte, als die vorausgegangenen Arbeiten. Wiederum hatte Conradi, auf dessen leichtbeschwingten Melodien die Couplets Gemeingut werden, einen bedeutsamen Anteil am Erfolge, und er selbst dankt diesem Werke ein Stückchen Unsterblichkeit, denn seine Ouvertüre zu „Berlin, wie es weint und lacht“ ist ein bleibendes Repertoirestück aller volkstümlichen Konzerte geworden und erklingt in jeder möglichen und unmöglichen Orchesterbesetzung. Ursprünglich auch bei Bote & Bock verlegt, erschien sie seit dem Freiwerden Conradis in unzähligen Arrangements. Von der Beliebtheit seiner Theatermusiken legt auch Zeugnis ab, daß die einzelnen Nummern (oft auch in Form von Tänzen) im Druck erschienen und lebhaft gekauft wurden. Schon als op. 60 finden

wir ein Lied („Wo poch' ich an?“) aus der Zauberposse „Drei Wünsche“ verzeichnet, op. 64 und 66 sind Polkas aus „Otto Bellmann“ und „Berlin, wie es weint und lacht“, op. 69 ist eine Coupletquadrille nach Motiven der beliebtesten Volksstücke von D. Kalisch, und so geht's bis tief ins zweite Hundert hinein. Ein großer Teil der Couplets und Couplet-Sammlungen erschien ohne Opuszahl bei Eduard Bloch.

Das Jahr 1859 brachte nicht weniger (wahrscheinlich aber mehr) als 15 neue Bühnenwerke Conrads: am 10. März ein Vaudeville „Aus dem Leben einer Tänzerin“ an der Friedrich-Wilhelmstadt, am 12. März bei Wallner Arthur Müllers „Dorfgeschichte in Bildern“ und am 21. März im Königlichen Opernhause die zweiaktige Oper „Die Braut des Flußgottes“ (Text von Grünbaum), ein romantisch-komisches Dorfidyll, das nach vier Vorstellungen wieder vom Spielplan verschwand. Aus der ansprechenden Musik hat Conradi später das Vorspiel des zweiten Aktes als Einleitung in das Jacobsonsche Liederspiel „Beckers Geschichte“ hinübergenommen und so vor dem Vergessenwerden gerettet. Der vollständige Klavierauszug der Oper erschien als op. 72 bei Bote & Bock. Das übrige Dutzend der Erzeugnisse des Jahres 1859 wurde durchweg auf der Wallner-Bühne lebendig, und zwei Treffer befanden sich wieder darunter. Die sehr gelungenen Musiken zu Charlotte Birch-Pfeiffers Volksstück „Der Leiermann und sein Pflegekind“ (9. Mai) und zu der Posse „Einer von unsere Leut“ (17. Dezember). Beide Stücke fanden wieder weiteste Verbreitung und sind auch in Reclams Universal-Bibliothek erschienen.

Ein Dutzend neuer Werke bringt auch wieder das Jahr 1860, darunter zwei Possenschlager: Emil Pohls „Jongleur“ („Von Berlin nach Leipzig“) an dem neuen prächtigen, jetzt abgebrochenen Victoria-Theater in der Münzstraße (12. Februar), ein noch heute immer wieder gegebenes Stück, und Weirauchs einst bejubelter „Kieselack und seine Nichte“ (16. Oktober). Von den Einaktern interessiert das Liederspiel „Die letzte Fahrt“ („Eine vergessene Geschichte“), dessen Autor, Julius Stettenheim, einer der wenigen Lebenden ist, die noch mit Conradi zusammengearbeitet haben; ferner das Berlasche Genrebild „Der Zigeuner“ (einst eine Glanzrolle Carl Mittells), das noch heute auf dem Repertoire erscheint.

Aus den folgenden Jahren seien nur noch die wichtigsten, heut noch nicht ganz vergessenen Possen „Der Goldonkel“, „Eine leichte Person“, „Namenlos“ erwähnt, der vielen anderen, namentlich der Einakter, gar nicht zu gedenken.

In dem Jahre 1864, wo Wallner in sein neues, großes, nach ihm benanntes Theater (jetzt Schillertheater) übersiedelte, trat Conradi aus dem Verbanne und wurde Kapellmeister an dem Weihnachten 1859 eröffneten Victoria-Theater unter Direktor Rudolf Cerf, dem er bis ans Lebensende treu blieb und eine Unzahl Partituren zu neuen Stücken schrieb. Hier

fand er auch Gelegenheit, wieder ernstere Musik zu machen, wenn es galt, zu Dramen höheren Stils (z. B. Schenks „Michael Kohlhaas“) das musikalische Beiwerk zu liefern und die großen Ausstattungsstücke zu illustrieren wie „Das Wunderhorn“ (mit dem volkstümlich gewordenen „Bin Deine Grete, lieber Hans“), „Dampfkönig“ („Welke Blätter“, „Ihm hat ein goldner Stern gestrahlt“), „Faust und die schöne Helena“ (der „Höllen-Galopp“ daraus, op. 131) usw. Daneben schrieb er aber auch fernerhin für das Wallnertheater und die Friedrich-Wilhelmstadt, für Autoren und Verleger mit nie ermüdender Schaffenskraft. Wallner brachte in den nächsten Jahren Kalischs „Krethi und Plethi“, Pohls „Klein Geld“, Salingré's „Liebhabereien“. 1867 erschien eine einaktige Operette „Im Weinberge des Herrn“, 1868 am 10. Juni wiederum eine zweiaktige komische Oper „Das schönste Mädchen im Städtchen“ (Text von A. von Winterfeld), Klavierauszug op. 109 bei Bote & Bock. Erfolgreiche Possen waren ferner „Unruhige Zeiten“, „Der Postillon von Müncheberg“, Carl Görlitz' „Drei Paar Schuhe“, Pohls „Lucinde vom Theater“.

Der Französische Krieg zeitigte eine ganze Reihe von Zeitbildern patriotischen Inhalts, dem die Musik natürlich Ausdruck gab. Bei Wallner erschien Hugo Müllers „An der Spree und am Rhein“, aus Kneisels „Der Stadtmusikus und seine Kapelle“ wurde ein Lied „Das Grab in Frankreich“ überaus volkstümlich, und auch auf dem Gebiet der Orchestermusik ließ es Conradi nicht an „Kriegsraketen“ und anderen zündenden Stücken fehlen. Eine der besten Partituren ist die zu Pohl-Wilkens Posse „Auf eigenen Füßen“, die als „Bummelstudenten“ neuerdings wieder aufgefrischt wurde. Sie enthält auch das in den Volksmund übergegangene Ständchen „Herzliebchen mein unterm Rebendach“, das noch lange fortklingen wird wie so manches seiner flotten und zierlichen, oft auch von schlichtem Ernst getragenen Liedchen, die zeitweise in aller Munde waren, ohne Gassenhauer im schlechten Sinne zu sein. Auch in die Tanzliteratur ist vieles aus Conradis Possenmusiken übergegangen, und in vielen Orchestereinleitungen findet sich manch schwungvoller Satz, manch feiner Zug (u. a. ein komisches Fugato in „Unruhige Zeiten“), der auch an anderer Stelle stehen könnte.

Besonders glücklich in der Zusammenstellung von gesungenen Quodlibets, hat er auch mehrfach solche für Orchester geliefert, und in Bier- und Gartenkonzerten zählen die „Musikalische Reise durch Europa“, „Musikalische Bilderbogen“, „Pêle mèle“, „Melodien-Kongreß“, „Musikalisches Aktienunternehmen“ und vor allem „Offenbachiana“ noch heute zu beliebten Nummern, die vielfach Nachahmung fanden. Mit Offenbach ist Conradis Name auch durch zahlreiche Transkriptionen aus dessen Werken („Ehemann vor der Tür“, „Verlobung bei

der Laterne“, „Blaubart“, „Robinson“, „Urlaub nach Zapfenstreich“ usw.) wie durch Mitarbeit an der Operette „Salon Jäschke“ verknüpft.

Wie es in der Strömung der Zeit lag und im Wesen ihrer Possen-Autoren, gehörte die Persiflierung Richard Wagners zu deren ständigem Programm. So mußte denn Conradi, der einst Jung-Weimar und dem Kreise der Zukunftsmusiker mit angehört hatte und Liszts Mitarbeiter gewesen war, nicht nur häufig zum Parodisten Wagnerscher Kunst werden — nach der Berliner „Tannhäuser“-Aufführung 1856 entstand die für Grobecker geschriebene Kalisch-Conradische „Tannhäuser“-Parodie —, er mußte auch oft im geradezu Wagner-feindlichen Sinne seine Musikstücke gestalten wie in einem Duett von „Auf eigenen Füßen“, wo das Judentum in der Musik die ideale Kunst vertreten muß und Wagner den komischen Gegensatz bildet. Freilich hat Conradi ebenso Meyerbeer parodiert, und „Die Afrikanerin in Kalau“ (30. November 1866 bei Wallner) macht sich sogar über den kurz vorher erst verstorbenen Meister lustig, wenn auch der Autor singen läßt:

„Nur Großes läßt sich parodieren,
Das Niedre ist schon Parodie.“

Das gehörte eben zum Geschäft. Aber auch zu den Klassikern ist Conradi in Beziehung getreten. Zu Goethes „Jahrmarktfest zu Plundersweilern“ (in Pohls Bearbeitung) hat er eine sehr hübsche Musik geschrieben, aus der namentlich das charakteristische Bänkelsängerlied allgemein bekannt geworden ist. Mit unseren musikalischen Klassikern von Gluck an wie zu den zeitgenössischen Komponisten steht Conradi in Verbindung durch zahlreiche Klavier-Arrangements ihrer Opern, Symphonien und anderer Gesang- und Instrumentalwerke, die bei Schlesinger und Bote & Bock erschienen sind. Unter den Transskriptionen für Klavier finden wir solche über Motive von Wagner, Nicolai, Balfe, Rossini, Dorn, Verdi, Meyerbeer, Maillart, Thomas u. a. Zählt man noch dazu die ungeheure Anzahl von Tänzen, Märschen, Klavier-Kompositionen (darunter die bekannte „Weihnachts-Ouvertüre“ und „Kinderball-Polonaise“ mit Begleitung von Kinder-Instrumenten), so muß man geradezu staunen über die Arbeitskraft eines Mannes, der fast täglich im Theater beschäftigt war. Freilich besaß er Erfindung und Routine in so reichem Maße, daß er jeden Augenblick schaffen konnte. Als der Verleger Kühling einmal zu ihm kam und die Musik zu einem früher komponierten Liede erbat, konnte sich Conradi nicht mehr darauf besinnen, wo er es habe. Um aber Kühling nicht unverrichteter Sache fortgehen zu lassen, sagte er: „Das Heraussuchen ist mir zu umständlich. Warten Sie ein bißchen, ich mache Ihnen ein neues, das geht schneller.“ Nahm den Text, schlug ein paar Akkorde auf dem Klavier an, und in zehn Minuten war das neue Lied in der Hand des Verlegers. Natürlich mußte bei so rascher

Produktion — und die wurde häufig genug verlangt — manches Handwerksmäßige unterlaufen, auch wurden ja vielfach fremde Kompositionen benutzt; doch findet sich in fast jedem Werke Conradis des Eigenen und Ursprünglichen genug, um ihn nicht nur als den Bedeutendsten auf seinem besonderen Gebiet, sondern im allgemeinen als einen originellen Tondichter gelten zu lassen.

Mitten aus seiner Tätigkeit riß den noch nicht 52jährigen ein Zehrfieber, das dem Leben des als Mensch und Künstler hochgeachteten Meisters am 26. Mai 1873 ein Ziel setzte.

Von seltener Anspruchslosigkeit und Sparsamkeit, hatte Conradi durch seine Arbeiten ein Vermögen von 90 000 Mk. zusammengebracht, das zunächst seiner Witwe und nach deren Tode den Berliner Asylvereinen zufiel. Sein Grab befindet sich auf dem Georgen-Friedhof in der Greifswalder Straße. Von Charakter war Conradi, wie Hermann Mendel in seinem Nachruf schrieb, „genügsam, bescheiden und zuverlässig, erfüllt von neidlosem Wohlwollen und durchdrungen von rastlosem Streben bei schlichtem, echt religiösem Wesen“.

Bei so viel Fleiß und Streben mag es befremdend erscheinen, daß nach so kühnem Aufzuge zu den Höhen der Kunst und früh erlangter Meisterschaft die Produktion später dauernd in den Niederungen sich bewegte. Es hat dazu, abgesehen von anderen Verhältnissen, bei Conradi eine gewisse Scheu vor der Kritik beigetragen, einer Kritik, die er nicht immer in würdigen Händen sah, und von der angegriffen zu werden ihm eine so widerliche Vorstellung war, daß er — da er ihr nicht entweichen konnte — sich auf ein Gebiet beschränkte, auf dem er anerkannt und vor Anwürfen sicher war. Zweifellos war er zu Höherem berufen, seine Begabung ist ja auch anerkannt worden und schließlich doch einem Genre zugute gekommen, das, wie wir gesehen haben, nach ihm stark in Verwahrlosung geriet und zur Verwilderung des Geschmacks im Volke beitrug. Conradi hat stets anständige Musik gemacht und auch auf der bescheidenen Stufe seines Wirkens den Künstler nie verleugnet. Ehre seinem Andenken!

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON RICHARD WAGNERS „MEISTERSINGERN VON NÜRNBERG“

VON PROF. DR. WERNER DEETJEN IN HANNOVER

Unter den Quellen zu Richard Wagners „Meistersingern von Nürnberg“ werden neben Wagenseils Chronik einige Dichtungen des 19. Jahrhunderts genannt: E. Th. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin der Kufner und seine Gesellen“, Deinhardsteins dramatisches Gedicht „Hans Sachs“ und das gleichnamige von Lortzing komponierte Opernlibretto von Philipp Reger. Aber noch einem andern Werk hat Richard Wagner, was bisher übersehen wurde, Anregungen zu verdanken: dem zweiaktigen Lustspiel Deinhardsteins „Das Bild der Danaë“, zuerst erschienen im „Almanach dramatischer Spiele, zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande, angefangen von A. v. Kotzebue, fortgesetzt von Mehrern. Leipzig bey Kummer. 1823.“ Die erste Aufführung des theatergerechten Stückchens mit starker äußerer Spannung, das von E. Th. A. Hoffmanns Novelle „Signor Formica“ in den „Serapionsbrüdern“ ausgeht, fand am Wiener Hofburgtheater 1823 statt. In demselben Jahre noch folgten Aufführungen auf andern Bühnen, ja, das unbedeutende dramatische Spiel wurde sogar in das Englische und Französische übersetzt. 1845, also in demselben Jahre, in dem Richard Wagner in Marienbad die erste Skizze zu den „Meistersingern“ schuf, erschien das „Bild der Danaë“ neben dem „Hans Sachs“ und andern Werken Deinhardsteins unter dem Titel „Salvator Rosa“ in der zweibändigen Sammlung „Künstlerdramen“ (Leipzig, F. A. Brockhaus), später noch einmal unter dem alten Titel im sechsten Bande der Gesammelten Dramatischen Werke des Wiener Poeten und Theaterleiters (1853 Leipzig, J. J. Weber). Der Inhalt ist kurz folgender:

Laura, eine schöne, junge Florentinerin, die in der Obhut ihres Oheims Andrea del Calmari, des Direktors der Malerakademie von San Carlo, lebt, ist von ihrem verstorbenen Vater, einem leidenschaftlichen Verehrer der bildenden Kunst, testamentarisch nur einem Maler zur Gattin bestimmt worden, der bei der Preisverteilung von San Carlo den ersten Preis erhält. Der alte, eitle und geizige Andrea del Calmari macht sich selbst Hoffnung auf die Hand der anmutigen Nichte, während diese ihre Neigung dem sie glühend liebenden jungen Wundarzt Bernardo Ravienna schenkt.

Der Akademiedirektor scheut, um zu seinem Ziele zu gelangen, vor Bestechung und Betrug nicht zurück, indem er den berühmten Maler Salvator Rosa zu bewegen sucht, ihm eines seiner Gemälde und dessen Autorschaft zu verkaufen. Er selbst will sich als Schöpfer des Meister-

werks bei der Preisverteilung ausgeben und hofft, so den Preis, die Hand der schönen Laura, zu erringen. Salvator Rosa geht, innerlich entrüstet, scheinbar auf den Handel ein, zugleich fest entschlossen, den Erbärmlichen, der Liebe und Künstlerruhm kaufen zu können meint, öffentlich bloßzustellen. Dazu bietet sich ihm bald Gelegenheit. Der Arzt Ravienna, dem er für sorgfältige Behandlung in schwerer Krankheit Dank schuldet, hat sich in seinen Mußestunden auch mit der Malerei befaßt und wünscht sehnlichst, von dem verehrten Meister ein Urteil über sein Können zu hören. Er bringt ihm ein Bild, eine Danaë darstellend, welche die Züge der Geliebten trägt. Salvator Rosa erkennt sofort sein ungewöhnliches Talent und verspricht, als er von seinen Liebessorgen vernimmt, ihm zum Besitz Lauras zu verhelfen. Als Calmari kommt, um den Handel richtig zu machen, erblickt er entzückt das Gemälde Ravienna's, hält es für ein Werk Rosas und nimmt es, da dieser schalkhaft seinen Irrtum nicht berichtigt, mit sich, um es als sein eigenes Werk der Akademie einzureichen. Als das Bild der Danaë den ersten Preis erhält, meldet sich Ravienna als Schöpfer, und Calmari muß wutschnaubend, um sich nicht öffentlichem Schimpf auszusetzen, dem glücklichen Wundarzt und Künstler die Hand der Nichte zugestehen.

Salvator Rosa spielt hier dieselbe Rolle wie Wagners Hans Sachs, insofern er den jungen Liebhaber zu ungunsten des alten, unredlichen Gecken in seinem Liebeswerben erfolgreich unterstützt und zugleich der Begründer seines Künstlerruhmes wird. Wagner fand hier Anregungen, die ihm weder Hoffmanns „Meister Martin“ und „Signor Formica“, noch die beiden Hans Sachs-Dramen Deinhardsteins und Reger-Lortzings geben konnten. Daß Wagner „Das Bild der Danaë“ kannte und von diesem Stück auch unbewußt beeinflusst wurde, beweist vor allem ein Vergleich der siebenten Szene des zweiten Aktes im „Bild der Danaë“, die sich zwischen Calmari und Salvator Rosa abspielt, und dem Auftritt zwischen Beckmesser und Sachs im dritten Akt der „Meistersinger“. Auf der Seite der Rosa-Sachs sehen wir die sichere Ruhe und Überlegenheit, zu der sich ein wenig Schadenfreude gesellt, und in den Gestalten eines Calmari und Beckmesser ein Gefühl von Freude, nun dem ersehnten Ziele so nahe zu sein, ein dankbares Empfinden gegenüber dem Helfer, aber zugleich auch Mißtrauen gegen diesen und die Angst, entlarvt zu werden. Besonders folgende Parallele zeigt die Übereinstimmung:

Deinhardstein:

Calmari (aufstehend).

Und jetzt ist's [das Bild] mein?

Salvator.

Das ist's.

Calmari.

Und Ihr gebt mir

Auch Euer Wort darauf, daß Ihr Euch nie

Als Maler dieses Bilds bekennt? —

Salvator (gibt ihm die Hand).

Mein Wort:

Nie nenn' ich mich als Maler dieses Bildes.

Wagner:

Beckmesser.

Doch eines schwört:

wo und wie ihr das Lied auch hört,

daß nie ihr euch beikommen laßt,

zu sagen, es sei von euch verfaßt.

Sachs.

Das schwör' ich und gelob' euch hier,

nie mich zu rühmen, das Lied sei von mir.

Calmari und Beckmesser gehen, nachdem sie diese an sich wahre Versicherung erhalten haben, glückstrahlend und vertrauensvoll in die Falle.

Mein Beitrag beleuchtet von neuem die bekannte Schaffensart des Bayreuther Meisters, der in genialer Weise zu verarbeiten wußte, was er vermöge seiner reichen Belesenheit in den verschiedensten Quellen fand.

DER VERBAND DEUTSCHER MUSIKKRITIKER

EINE ENTGEGNUNG¹⁾

VON RICHARD H. STEIN IN BERLIN

Der „Verband deutscher Musikkritiker“ will nur „vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes“ als Mitglieder aufnehmen. „Vollwertig“ ist (nach den Statuten), wer von fünf Sechsteln aller derzeitigen Mitglieder dafür gehalten wird. Diese Definition kann man nicht gutheißen. Eine kleine Gruppe von meist jüngeren Musikkritikern, die sich nach privaten Vorbesprechungen eines Tages in Leipzig zusammenfand, ist (auch wenn sich ein paar bekannte Namen darunter befinden) weder geeignet noch befugt, die Spreu vom Weizen zu sondern und „den gesamten deutschen Kritikerstand in gewissem Sinne vor ihr Tribunal zu laden.“ Richter über die Kunstrichter könnte nur ein von der gesamten Künstlerschaft erwähltes Kollegium sein. Ein Verband gleichgesinnter Musikkritiker wird wenig Gutes stiften. Was wir brauchen, ist ein aus ehrenwerten, wenn auch verschieden gesinnten Künstlern und Kritikern zusammengesetztes Ehrengericht, das jeder anrufen kann, der sich irgendwie geschädigt fühlt.

Der Leipziger Verband ist sich insoweit des rechten Weges wohlbewußt, als er entscheidenden Wert auf „moralisch einwandfreie Ausübung“ des Kritikerberufs legt. Er bedenkt aber nicht, daß hierüber die ausübenden Künstler in der Regel weit besser orientiert sein werden als die Verbandsmitglieder. Ob ein kritisches Urteil von privaten Beziehungen, von persönlichen Abneigungen, vom Stundennehmen der Künstler, von der Liebenswürdigkeit der Künstlerinnen usw. usw. abhängig ist, das kann nur durch die Beteiligten festgestellt werden. Aber auch aus anderen Gründen ist es bedenklich, nur Kritiker über Kritiker urteilen zu lassen. Wer je von einem Ausschnittbureau eine Musterkollektion von Kritiken über ein neues Werk erhalten hat, der erkennt sehr leicht, wie wenig sicher die Grundlagen des kritischen Urteils im allgemeinen sind. Und er sagt sich, daß bei zwei völlig entgegengesetzten Urteilen notwendigerweise mindestens der eine der beiden Kritiker ein Esel sein muß. Hier sollte (aus sehr vielen und sehr verschiedenen Gründen) nicht das Urteil irgendeines Kritiker-Verbandes, sondern die Antikritik der Nichtkritiker, der Praktiker, einsetzen. Schließlich versteht ein Pianist doch auch etwas vom Klavierspielen. Und ein Ritt auf dem Pegasus ist von einem Reiter leichter zu beurteilen, als von einem, den die älteste Stute selbst bei dem schüchternsten Versuch abwerfen würde. Nebenbei sei darauf hingewiesen, daß die beste französische Musikzeitschrift nicht professionelle Kritiker, sondern Künstler

¹⁾ Vgl. Heft 17, S. 316 ff.
XII. 19.

wie Debussy, d'Indy und Ravel mit der Konzertkritik betraut. Bei uns urteilen immer nur Wissende (und Unwissende) über Schaffende; es fehlt die Gegenprobe. Der Schaffende ist durchaus nicht immer unwissend, und der Wissende erkennt oft das eigentlich Schöpferische nicht. Man braucht gar nicht erst auf Tapperts Wagnerlexikon hinzuweisen. Also nochmals: Nicht die Ballottage des Leipziger Verbandes, sondern nur das Urteil eines von der gesamten deutschen Künstlerschaft zu erwählenden Kollegiums könnte darüber entscheiden, ob ein Kritiker „vollwertig“ ist oder nicht. —

Von „Kritikerprüfungen“¹⁾ halte ich nicht viel. Erstens wird bei den sehr verschiedenen örtlichen Verhältnissen nur ein bescheidenes Mindestmaß von Kenntnissen verlangt werden können. Zweitens verbürgen auch die trefflichsten Kenntnisse (des Erlernbaren) keine kritischen Fähigkeiten. Drittens beweisen erfolgreiche Examina überhaupt nichts. Und viertens können Prüfungen niemals Gewißheit darüber verschaffen, ob der Prüfling die nötigen moralischen Qualitäten hat.

Besondere „Lehrgänge für Musikkritik“²⁾ erscheinen mir überflüssig, weil der angehende Kritiker in musikalischer Hinsicht nur das erlernen kann, was der künftige Künstler erlernt, und weil das eigentliche Kritisieren überhaupt nicht erlernbar, sondern Sache der Begabung ist. Ein maßgebendes Urteil wird in jedem Falle nur der haben, der nicht allein gut vorgebildet ist, sondern auch viele Hunderte von Musikwerken und Künstlern gehört hat. Darum sollte bei einem vornehmen Organ niemand als Musikkritiker angestellt werden, der nicht über das für Abgeordnete vorgeschriebene Alter verfügt. Man kann Ansorge und Nikisch nicht von 18-jährigen Jünglingen oder gar von jungen Damen kritisieren lassen, selbst wenn sie alle Prüfungen mit Glanz bestanden haben.

Auch ein juristisches Bedenken sei erwähnt: Die als „nicht vollwertig“ Abgewiesenen könnten den Leipziger Verband mit Rücksicht auf seine Tendenzen schadenersatzpflichtig machen. Der Verband wäre beweispflichtig und würde stets einen sehr schweren Stand haben.

Die derzeitige Organisation und das gegenwärtige Programm des Leipziger Verbandes lassen sich also keinesfalls aufrechterhalten.³⁾ Gewiß brauchen wir eine Kontrollinstanz, aber ein Kritikerverein, dem nur ein

^{1) 2)} Wie wir der soeben erschienenen No. 1 der „Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker (E. V.)“ entnehmen, hat sich die 1. Hauptversammlung des Verbandes aus Gründen künstlerischer wie sozialer Art prinzipiell gegen einen Antrag auf Einführung von Lehrgängen für Musikkritik und Prüfungen für Musikkritiker ausgesprochen. Red.

³⁾ In den „Mitteilungen“ heißt es ferner: „Die sich anschließende Durchberatung der Satzung führte zu einer eingehenden Umgestaltung der bisherigen Fassung, so daß ein Neudruck erforderlich wird.“ Red.

Teil der engeren Fachgenossen unbedingte Autorität zubilligen wird, ist sicherlich nicht geeignet, diese Kontrollinstanz zu bilden.

Weiter ist zu bedenken: Wir haben zahlreiche in Ehren ergraute Musikkritiker, und wir haben auch viele hervorragend begabte jüngere Musikreferenten. Keiner von diesen wird seine Vollwertigkeit als in Frage gestellt erachten, bis sie ihm durch den Leipziger Verband attestiert worden ist. Ein jeder Musikkritiker möge auf Herz und Nieren geprüft werden; dagegen ist gar nichts einzuwenden. Aber die Gründer und gegenwärtigen Mitglieder des Leipziger Verbandes müssen sich dieser Prüfung auch unterziehen. Es ist nicht angängig, daß sie sich ohne Wahl und Auftrag ein Richteramt über ihre Kollegen anmaßen.

Die Grundidee war und ist gut, aber die Gründung muß als verfehlt bezeichnet werden. Der Leipziger Musikkritikerverein wird, solange die gegenwärtige Organisation bestehen bleibt, keine große Bedeutung für das Musikleben der Gegenwart gewinnen. Soviel erscheint mir gewiß.

Am bedenklichsten wirkt jener Passus der Statuten, der ein „einheitliches Vorgehen in wichtigen Fragen der Musikpolitik“ zum Ziele hat. (Auch wenn man nicht an Cliqueswesen denkt.) Der vollwertige Kritiker wird immer nur sagen: „Dies ist meine ehrliche Meinung; ich kann nicht anders, Gott helfe mir, Amen.“ Und nie: „Gegen diese Richtung wollen wir alle Front machen.“ Oder: „Für diese Bestrebungen wollen wir uns gemeinsam einsetzen.“ Es kann und darf in der Kunstkritik überhaupt keine Politik geben. Notwendig sind uns nicht Politiker, sondern Persönlichkeiten. —

Im Bereiche der Musikkritik läßt sich durch eine Verbandsgründung ganz gewiß nicht die fünfte Heraklesarbeit leisten. Die aber muß zunächst geleistet werden. Nicht die Eliminierung der minderwertigen Kritiker ist die allererste Aufgabe, sondern die Reinigung der Ställe, in denen sie ihre Kühe melken. Man sollte bedenken, daß das Kritikerproblem im Grunde weniger ein künstlerisches als vielmehr ein soziales Problem ist. Manch armer Zeilenschinder sehnt sich nach reiner Luft und sauberer Tätigkeit. Daß er in einem schmutzigen Stalle arbeitet, beweist weniger seine Schlechtigkeit als seine Not.

Der Verband wird immer nur armen Schächern in aller Stille den Prozeß machen können; die großen Gauner werden niemals vor seinem Tribunal erscheinen. Diese aber, ob sie nun Arbeitgeber oder Arbeitnehmer sind, sollte ein moderner Herakles mit einer kräftigen Beibewegung entthronen. Dann erst können wir weiterreden. Nicht Symptome zu bewerten, sondern den Krankheitsherd aufzuspüren, das Übel bei der Wurzel zu packen: das tut not. Nicht Ballottage; sondern eine biedere, kräftige Mannesfaust.

DIE 48. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN JENA

(3. — 7. JUNI 1913)

VON DR. RUDOLF LOUIS IN MÜNCHEN

Auf die begrüßenden Worte, die am ersten Abend des Jenaer Tonkünstlerfestes von dem Vorstände des Akademischen Konzerts und dem Ersten Bürgermeister an die Festgäste gerichtet wurden, erwiderte Max Schillings als Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins mit einer Ansprache, die darauf hinauslief, die alljährlichen Festveranstaltungen des Vereins denen gegenüber, die sie in ihrer herkömmlichen Form als nicht mehr ganz zeitgemäß bezeichnet haben, als etwas zu verteidigen, das sehr wohl auch heute noch guten Sinn und hohe Bedeutung habe. Daß ein Mann wie Schillings es für notwendig oder auch nur für angebracht hielt, bei solcher Gelegenheit und an solcher Stelle die Tonkünstlerfeste nicht etwa als etwas über allen Zweifel Erhabenes zu preisen, sondern als etwas der Rechtfertigung Bedürftiges in Schutz zu nehmen, das erscheint ungemein bezeichnend. In der Tat, die Überzeugung, daß man in der Art nicht weiter Tonkünstlerfeste machen könne, wenn man dem Verein und seinen Veranstaltungen den Ruf von etwas Vernünftigem und Nützlichem erhalten wolle, diese Überzeugung hat unter den Vereinsmitgliedern heute nicht mehr eine opponierende Minorität; sie ist, man kann fast sagen, allgemein durchgedrungen, und in diesem Jahre konnte es bereits passieren, daß man selbst von einem Mitgliede des Musikausschusses volle Zustimmung erfuhr, wenn man in einem Augenblick des Unmuts (des vorübergehenden Unmuts) sich zu dem Ausruf hinreißen ließ: die ganze Sache sei doch eigentlich ein furchtbarer Unfug.

Die musikalischen Darbietungen der Tonkünstlerversammlungen — und um diese handelt es sich — sollen festlichen Charakter haben und etwas bieten, was einem Festpublikum von Musikern und Musikfreunden zum Genuß oder doch zur Anregung dienen kann. Andererseits sollen sie solche Tonsetzer, die noch nicht oder kaum erst den Weg an die Öffentlichkeit gefunden haben, berücksichtigen, in erster Linie, wenn sie Vereinsmitglieder sind, und nur dann, wenn ihr Schaffen auf den Bahnen der so viel berufenen und so schwer einwandfrei zu umgrenzenden „fortschreitenden Entwicklung“ der Tonkunst sich bewegt. Rechnet man dazu noch, daß nach gewissen in der Presse laut gewordenen und noch mehr von Mund zu Mund kolportierten Vorwürfen in den letzten Jahren absichtlich davon Abstand genommen wurde, Kompositionen von Mitgliedern des Vereinsvorstandes auf die Programme der Tonkünstlerfeste zu setzen, so versteht man, daß sich ein unlösbarer Konflikt ergeben mußte, daß es unmöglich war, jene widerstreitenden Forderungen auch nur einigermaßen miteinander auszugleichen, von denen die eine verlangt, daß nur solche Musik aufgeführt werde, die in ihrem unzweifelhaften, positiven künstlerischen Wert unter ein gewisses Minimum nicht herabsinkt, die andere gerade umgekehrt ein Werk um so mehr der Berücksichtigung für wert erachten muß, je ausgesprochener seine Ausführung als Experiment, als Wagnis und jedenfalls als etwas irgendwie „Problematisches“ erscheint. Werke, deren Anhörung man guten Gewissens einem Festpublikum zumuten darf, und die ebenso auch jenem Paragraphen der Vereinssatzung voll entsprechen, der von der Pflege und Förderung der „fortschreitenden Entwicklung“ und

der Unterstützung unaufgeführter Komponisten handelt, solche Werke werden eben in heutiger Zeit nicht so zahlreich geschrieben, daß man jedes Jahr ein halbes Dutzend Konzertprogramme mit ihnen füllen könnte. Und man wird, da es so wirklich nicht mehr weiter gehen darf, nicht darum herumkönnen, entweder zu versuchen, wie jene fortschrittlichen und Anfänger fördernden Zwecke des Vereins in anderer Weise und in anderem Rahmen als dem von Festkonzerten sich pflegen ließen, oder aber bei den Tonkünstlerfesten gegebenenfalls vor der mutigen Erklärung nicht zurückzuschrecken: daß man so wenig zugleich Gutes und im Sinne der Vereinsatzung „Fortschrittliches“ gefunden habe, daß man in diesem Jahre auf die Festkonzerte oder auf eines sich beschränken oder sogar ganz auf derartige Aufführungen verzichten müsse. Wenn aber durch solche Beschränkung oder Verzicht dann auf den Tonkünstlerversammlungen mehr Zeit für Beratungen und Verhandlungen gewonnen werden könnte, derart, daß man für die Hauptversammlung des Vereins nicht einen, sondern zwei oder drei Vormittage ansetzen könnte, so wäre das nur von allergrößtem Vorteil. Denn wenn etwas, so hat das der Verlauf der Jenaer Versammlung bewiesen, daß für die Gegenwart und die nächste Zukunft jene Vorschrift der Vereinssatzung, die die Zwecke des Vereins erreicht wissen will „durch Veranstaltung von festlichen musikalischen und musikalisch-dramatischen Aufführungen“, an Wichtigkeit immer mehr zurückzutreten haben wird gegen jener anderen, die dem Verein die „Einflußnahme auf alle Angelegenheiten, welche die Hebung der sozialen und wirtschaftlichen Lage der Tonkünstler betreffen, durch Wahrnehmung ihrer Interessen in der Gesetzgebung sowie gegenüber den Behörden und öffentlichen oder privaten Unternehmern“ zur Pflicht macht. — —

Die musikalischen und musikalisch-dramatischen Darbietungen des Jenaer Festes verteilten sich auf zwei Orchesterkonzerte im großen Saale des Volkshauses, zwei vormittägliche Kammerkonzerte im akademischen Rosensaal, ein Kirchenkonzert in der Stadtkirche zu St. Michael und zwei Festvorstellungen im Weimarer Hoftheater. Unter den Orchesterwerken, die man hörte, machte die „Musik für Orchester“ in einem Satz von Rudi Stephan den stärksten Eindruck und brachte dem Komponisten, der selbst (und zwar mit unverkennbarer Begabung) dirigierte, einen der größten Erfolge des ganzen Festes. Daß Stephan ein Talent ist, hatte man schon bei früherer Gelegenheit erfahren. Daß er sich in kurzer Zeit so schön entwickelt hat, war eine freudige Überraschung. Frederick Delius' Tondichtung: „In a summer garden“ (mit einem Motto des englischen Präraffaeliten Rossetti) ist ein echter, kaum aber ein sehr bedeutender Delius; immerhin aber von apertem Reiz. Von den beiden Instrumentalkonzerten war mir das Violinkonzert von Désiré Thomassin, das Felix Berber meisterlich spielte, trotz seiner unleugbaren Mängel sehr viel sympathischer als das von Hans Fritz Rehbold interpretierte Klavierkonzert (No. 2 in a-moll) Bernhard Stavenhagens, das zwar Geschick und Gewandtheit auch im Kompositionstechnischen und in dem Streben nach Wirkung auch Sinn für das Wirkungsvolle (nicht nur für das gemeinhin „Effektvolle“) verrät, schließlich aber doch nur die routinierte Arbeit eines reproduzierenden Künstlers ist, der keinen Beruf zum Schaffen hat, weil ihn keine innere Notwendigkeit dazu treibt. Auch Karl Ehrenberg ist wohl kein geborener Komponist. Aber seine stark von Richard Strauß beeinflusste Tondichtung „Jugend“ („Voluntas triumphans“) machte doch nicht bloß deshalb Eindruck, weil der Komponist sie so eindringlich und mit so gutem Dirigentenkönnen vorführte. Jedenfalls steht diese Arbeit turmhoch über der im schlimmen Sinne jugendlichen Tondichtung für Orchester mit Sopran- und Violinsolo: „Totenfahrt“ von Bodo Wolf, der ebenso oder noch mehr von Liszt, wie Ehrenberg von Strauß beeinflusst ist. Das Orchesterlied war — gottlob! möchte man sagen —

nur mit einem Werke vertreten: Oskar Ulmers „Narrenliedern“ (nach O. J. Bierbaum), vier Gesängen für Tenor, Orchester und Orgel, gesungen von dem Opernsänger Max Rau, die deshalb ganz unbefriedigt ließen, weil sie dem Humor der Gedichte mit nur ganz äußerlichen Mitteln, vor allem mit mehr oder weniger geglückten Instrumentationseffekten musikalisch beizukommen suchen.

Ich gehe zu den Chorwerken über. Max Regers „Römischer Triumphgesang“ (H. Lingg) für Männerchor und Orchester, op. 126, scheint mir im Schaffen dieses Meisters etwa dieselbe Stellung einzunehmen, wie der „Taillefer“ in dem Richard Strauß'. Gelegenheitskomposition, Anstreben elementar einfacher, ja populärer Wirkungen, infolgedessen trotz einer gewissen Monotonie sehr — und nicht in schlechtem Sinne — effektiv, auf die Dauer etwas irritierend durch die stark lärmende und (weil sofort mit dem äußersten Höhepunkt einsetzend) nicht eigentlich sich steigende Dynamik, aber in Einzelheiten (wie z. B. dem Schluß des Mittelsatzes: „und die Locken zerrauft und von Schmerzen betäubt, wie Schatten zum stygischen Eingang“) wirklich groß und bedeutend. In dem Kirchenkonzert schnitt Kurt von Wolfurt mit seinem „Siegeslied“, nach Worten der Heiligen Schrift für achttimmigen Doppelchor, Tenorsolo (Max Rau), Orchester und Orgel, sehr viel besser ab als Julius Weismann mit seinem 90. Psalm für gemischten Chor, Baritonsolo (Dr. Wolfgang Rosenthal), Orgel und Orchester. Ich glaube, Weismann verkennt die Eigenart seiner schönen Begabung, wenn er sich an solche Aufgaben macht, die ein monumentales Schauen und Gestalten verlangen. Sein Psalm ist gewiß nicht schlecht. Aber, was gut daran ist, hat Mendelssohn ebenso gut und besser gemacht. Dagegen besitzt Wolfurt jenen Sinn für das musikalische Alfresco, mit dem man solchen durchaus ins Große und Erhabene gehenden Vorwürfen einzig beikommen kann, in bemerkenswertem Maße. Sein „Siegeslied“ ist nicht ganz gleichmäßig durchgearbeitet, insbesondere hatte ich die Empfindung, als ob die Solopartien zum Teil etwas *cavalièrement* behandelt und gleichsam noch in der Skizze stecken geblieben seien. Aber das Ganze hat großen Schwung, fortreißende Kraft und einen schönen Wurf. Bei dem „Hyperion“ (Hölderlin) von Richard Wetz — Baritonsolo (Karl Scheidemantel), gemischter Chor, Orchester — stand der große Publikumserfolg in Widerspruch mit dem tatsächlichen künstlerischen Wert des Werkes. Das ist unverfälschte und nicht einmal gut gemachte, freilich der äußeren Wirkung keineswegs entbehrende Liedertafelmusik. Ich erwähne aus dem Kirchenkonzert noch den schönen 137. Psalm von Franz Liszt — Sopransolo (Eva Bruhn), Frauenchor (Geraer Damenchor), Violinsolo (Robert Reitz), Harfe (Erna Heinrich) und Orgel (Karl Straube) —, ein Orgelwerk von Sigfrid Karg-Elert, das in seinem ersten Teil, einer Chaconne, allzuviel mit spezifischen Harmoniumeffekten arbeitet, im zweiten Teil, einer „Fugentrilogie“, seinen Höhenpunkt erreicht, und im dritten Teil, „Choral“, durch ein mißglücktes klangliches Experiment sich um eine gute Schlußwirkung bringt, und vier Choralvorspiele für Orgel von Karl Hasse, gegen die sich ebensowenig wie für sie sagen läßt; diese beiden letzteren Werke glänzend gespielt von Karl Straube.

Unter den aufgeführten Werken der Kammermusik gebührt fraglos der Preis dem Streichquartett in Es-dur von Friedrich Klose, das nach seinem Gehalt die Gabe eines echten und tiefen Künstlers, in seiner Ausführung die Arbeit eines Meisters ist. Man kann zum Lob der Ausführung durch das Stuttgarter Streichquartett der Herren Karl Wendling und Genossen nichts Höheres sagen, als daß sie dem Werte des Werkes voll entsprach: sie war vollendet. Waldemar von Baußnerns Streichsextett, das flüssig und klangvoll geschrieben ist, könnte anspruchloseren Kammermusikfreunden gefallen, wenn es nicht so maßlos lang wäre, und auch die Aufführung von Wilhelm Bergers recht farblos neutralem Klavierquartett in c-moll, op. 100,

war an dieser Stelle überflüssig. Wollte man ein verstorbene Vereinsmitglied ehren, so wäre Felix Draeseke dieser Auszeichnung ungleich würdiger gewesen. Ein anderes Klavierquintett in c-moll von Manfred Gurlitt, op. 7, berührte recht jugendlich. Seine harmlos schlichte und natürliche Musizierfreudigkeit wirkte nicht unerfreulich. Freilich ein wohlgeordneter „Kosmos“ ist Gurlitts Tonwelt noch nicht. Aber auch von dem „Chaos“ dessen, der tanzende Sterne gebären will, ist bei ihm nichts zu verspüren. Ich könnte mir eher denken, daß Theo Kreiten sich schließlich noch als eine schöpferische Begabung entpuppte, wenn auch seine ganz und gar unreife Sonate für Violine und Klavier (der Komponist und Hendrik Beck) die strikte Ablehnung, die sie erfuhr, durchaus verdient hat. Viel zahmer, freilich auch ganz belanglos war die stark brahmsehnnde Sonate für Violoncello und Klavier von Johanna Senfter (Paul Aron und Johannes Hegar), eine brave, nicht aufregende Konservatoristenarbeit. Von den ausführenden Künstlern des ersten Kammerkonzertes sind noch zu nennen: das Jenaer Streichquartett der Herren Alexander Schaichet und Genossen, zum Sextett ergänzt durch die Herren Neblung und Kludt aus Leipzig, und das Künstlerpaar James Kwast und Frida Kwast-Hodapp, von dem Artur Willners sehr interessante, auch im gewagt Kakophonischen immer noch auf lebendiger Klangvorstellung basierende „Variationen über ein eigenes Thema“ für zwei Klaviere, op. 20, ganz brillant interpretiert wurden. Frau Kwast spielte auch die Variationen über das Lied: „Will mein Junge Äpfel haben“ aus Thuilles „Lobetanz“ von Heinrich Kaspar Schmid, die diesem ernsten, gesunden und in seinem Können ebenso tüchtigen wie in seinem Willen hochstrebenden Musiker einen schönen Erfolg brachten. Als Komponist seines „Dehmel-Zyklus“, aus dem neun Gesänge von Eva Bruhn und Wolfgang Rosenthal, und zwar ganz vortrefflich, vorgetragen wurden, machte Hermann Zilcher einen bedeutenden Eindruck, wogegen fünf Lieder von Siegfried Kallenberg ungleich und nicht in allem sympathisch wirkten. Professor Dr. Fritz Stein, der Jenaer Universitätsmusikdirektor, hat als Festdirigent hoch Anerkennenswertes geleistet. Mit einem Orchester (Weimarer Hofkapelle) und mit Chören (Akademischer Chor und verschiedene Männergesangsvereine Jenas), die nicht durchweg ersten Ranges waren, hat er fast durchweg Genügendes, zum Teil Treffliches zustande gebracht.

Über die beiden Festopern muß ich mich kurz fassen. Beide waren Werke, die im Laufe der Saison in Weimar ihre erste Aufführung erlebt hatten. Dem einen, „Lanval“ von Pierre Maurice, liegt ein altfranzösisches Lied der Marie de France aus dem 13. Jahrhundert zugrunde. Das Textbuch ist im ersten Akte rein lyrisch und im zweiten Akte, wo die Handlung rascher vorwärts schreitet, eigentlich mehr episch als dramatisch. Eine gewisse archaisierende Färbung der Harmonik macht sich in Maurices Musik ganz gut. Aber die melodische Erfindung ist so schwach, das Ganze, namentlich auch rhythmisch, so einförmig, daß beim Hörer schließlich tödliche Langeweile sich einstellen muß. Unterhaltender ist jedenfalls die komische Oper Alfred Schattmanns: „Des Teufels Pergament“ (Dichtung von A. Ostermann), aus der man ein Bruchstück schon auf der vorigjährigen Danziger Versammlung in Konzertform gehört hatte. Der Text versucht, um die Worte des Komponisten zu gebrauchen, „aus dem Urproblem: Vernunft — Schönheit — Mode eine lustige, kecke Narrenstreich-Komödie zu machen, die, ruht schon in ihr eine menschliche Ur-Tendenz, doch hauptsächlich als Spiel der Laune, des Gemütes und Gefühles wirken möchte.“ Die Musik zeigt einen Künstler, der es ernst meint mit seinem Ringen um das Problem der modernen komischen Oper, der viel kann und dem es auch nicht an Witz und Humor fehlt, der aber schließlich daran scheitert, daß sein schöpferisches Vermögen, seine musikalische Erfindungskraft nur schwach ist, daß er

keine primären Einfälle hat. Um beide Opernaufführungen machte sich Hofkapellmeister Peter Raabe sehr verdient. Alles in allem schien mir bei Schattmann die Qualität der Aufführung höher zu stehen als bei Maurice. Schließlich wäre noch zu erwähnen, daß während des Festmahles im Volkshaus am dritten Festtage das Jenaer Collegium musicum unter A. Schaichet die Bauernsymphonie von Mozart und das interessante Singspiel: „Der Jenaische Wein- und Bierrufer“ von Johann Nikolaus Bach (geb. 1669) zu wohlgelungener Aufführung brachte.

Der Verlauf der Hauptversammlung, die am Vormittag des vierten Festtages stattfand, war lebenerfüllter und anregender als manches, was man in den Festkonzerten zu hören bekommen hatte. Ich gebe einen raschen Überblick. Die Verhandlungen, welche der Vorstand des Vereins mit den bedeutendsten Musikerorganisationen und Verbänden zum Zweck der Schaffung einer Musikerkammer eingeleitet hatte, führten, wie Max Schillings der Versammlung mitteilte, vorderhand zu keinem Ergebnis. Doch soll die Sache deshalb nicht ganz fallen gelassen werden. Ein Geschenk von 21 000 Mk., den Reinertrag des Bach-Beethoven-Brahmsfestes, das unter dem Protektorat der deutschen Kronprinzessin in Berlin stattfand, übermittelte Herr Fernow (Firma Hermann Wolff) dem Verein für seine Wohlfahrtszwecke. Der Umstand, daß ein Konzertagent diese Gabe überbrachte und dabei in etwas unvorsichtiger Weise von den „alten guten Beziehungen“ der Firma Wolff zum A. D. M.-V. sprach, entfesselte eine lebhafte Debatte, in der hauptsächlich die Herren Dr. Karl Storck und Dr. Paul Marsop den Standpunkt vertraten, daß alles vermieden werden müsse, das auch nur den leisesten Schein erwecken könnte, als ob der A. D. M.-V. von einer Konzertagentur ein Geschenk angenommen habe. Diese Debatte, an der sich außer Schillings als Vorsitzendem noch die Herren Neitzel, Wolfrum, Göttmann u. a. beteiligten, zeugte von der erbitterten Stimmung, die in weiten Kreisen des Vereins gegen das Treiben der Konzertagenturen herrscht. Wer einigermaßen die Verhältnisse kennt, weiß, daß diese unter den konzertierenden Künstlern¹⁾ mit verschwindenden Ausnahmen allgemein verbreitete Stimmung binnen kurzem zu einem offenen Kampfe führen muß. Die Aufnahme der Fernowschen Schenkungsmission durch einen großen Teil der Versammlung wird den Vorstand, wenn er es noch nicht wußte, darüber belehrt haben, auf welcher Seite die überwiegende Majorität der Mitglieder in diesem Kampfe den Verein zu finden erwartet. Weiterhin machte Schillings Mitteilung von der Begründung einer Richard Wagner-Stiftung des A. D. M.-V. aus Anlaß des Jubiläumsjahres. Sie soll Geldmittel zur Förderung der dramatisch-musikalischen Produktion der Gegenwart aufbringen. Ein Grundstock von 3000 Mk. ist da. Ihn durch Zuwendungen aus Eigenem und durch werbende Tätigkeit allmählich auf die Höhe zu bringen, daß man wirklich etwas damit machen kann, soll Sache der Vereinsmitglieder sein. Anregungen dazu gaben die Herren Dr. Storck, Dr. Seidl und Göttmann. Senator Rassow erstattete den Kassenbericht. Das Andenken des verstorbenen Vereinsmitgliedes Felix Draeseke ehrte die Versammlung dadurch, daß sie sich von den Sitzen erhob. Eine Anfrage an den Musikausschuß stellte Paul Ehlers, der mit Recht meinte, daß Werke wie die von Baußnern und Berger, die man in Jena zu hören bekommen hatte, so erfreulich sie sein möchten, nicht zu denen gehörten, deren Förderung Sache des Vereins sei, und sein Bedauern aussprach, daß man Namen wie A. Schönberg, Schreker, Korngold, Busoni auf dem Festprogramm zu vermissen habe. Hausegger antwortete im Namen des Musik-

¹⁾ Konzertierende Künstler seien bei dieser Gelegenheit nochmals auf den in Heft 17 der „Musik“ erschienenen sehr instruktiven Aufsatz „Zur Reform unseres Konzertwesens“ von Dr. Osterrieth aufmerksam gemacht. Red.

ausschusses. Was er und dann auch das, was Rösch sagte, war recht allgemein und ging wenig auf die eigentliche Tendenz der Ehlersschen Anfrage ein. Beachtenswert war dagegen die Anregung Hermann Bischoffs, daß jedes Vereinsmitglied, wenn ihm etwas Wertvolles aufstoße, dem Musikausschuß davon Mitteilung machen und die Aufführung beantragen solle. Den Vorschlag Pottgießers, daß der Musikausschuß jedem, der eine Komposition eingesandt habe, ein schriftliches Urteil und eventuelle Begründung der Ablehnung geben solle, erklärte Schillings für undurchführbar. Die durch geheime Zettelabstimmung vorgenommene Vorstandswahl gab keine Veränderung (Vorstand: Schillings, Rösch, Klatte, Rassow, Hausegger, Seidl, Wolfrum; Musikausschuß: Hausegger, Abendroth, Andreae, Bischoff, Nicodé).

Der Hauptversammlung voraus ging die Begrüßung des Vereins durch den Prorektor der Universität und die feierliche Promotion des hochverdienten Friedrich Rösch, dem die juristische Fakultät der Universität Jena in Würdigung seiner Verdienste um die Organisation der deutschen Tonsetzer den Titel eines Ehrendoktors verliehen hat.

CLAUDIO MONTEVERDI'S „ORFEO“

DEUTSCHE URAUFFÜHRUNG IN Breslau

VON DR. ERICH FREUND IN Breslau

Claudio Monteverdi gehört zu jenem italienischen Komponistenkreise, der am Beginn des 17. Jahrhunderts den Übergang von der kirchlichen und weltlichen Monodie zur neuen Kunstform der Oper fand. Seine unmittelbaren Vorgänger und Anreger waren die Florentiner Emilio del Cavaliere und Jacopo Peri. Der letztere brachte anlässlich der Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria dei Medici im Jahre 1600 in Florenz sein Schäferspiel „Euridice“ zur Aufführung. Wenige Jahre später vertonte Monteverdi, Hofkapellmeister des kunstfreudigen Francesco Gonzaga, Herzogs von Mantua, den gleichen klassischen Legendestoff unter dem Titel „Orfeo“, der 1607 in Mantua, ebenfalls bei einem höfischen Anlasse, das Bühnenlicht erblickte. In den drei Jahrhunderten, die seither verflossen sind, ward dieses Werk immer als ein frühes Meisterstück der Gattung gerühmt, und die Neuzeit verglich seinen Schöpfer wegen der Virtuosität in der Behandlung des ariosen Rezitativs, wegen der strengen Wahrheit des dramatischen Ausdrucks und — wegen der heftigen Angriffe, die der Komponist als „zügelloser Neuerer“ und „Dissonanzen-Lärmacher“ von den Beckmessern seiner Zeit erfuhr, mit Richard Wagner. Aber der „Orfeo“ selbst blieb trotz der Vorliebe der Gegenwart für archäologische Kunstexperimente dem großen Publikum fremd. Erst vor etwa zehn Jahren bearbeitete der französische Komponist Vincent d'Indy das Werk für den Konzertgebrauch der von ihm geleiteten Schola cantorum in Paris, die es um 1904 zwölfmal aufführte. Ein junger Breslauer Musiker, Herr Erdmann-Guckel, hat nun eine deutsche „Orfeo“-Bearbeitung geschaffen, und zwar eine bühnenmäßige, wie sie der ursprünglichen Zweckbestimmung der alten „Favola in musica“ entspricht. Herr Erdmann-Guckel hat auch nicht lange bei den Theatern antichambriert, sondern seine Neubelebung des alten Originals am Sonntag, dem 8. Juni, im Breslauer Stadttheater (dessen offizielle Spielzeit längst beendet ist) mit einem ad hoc zusammengestellten Ensemble von Berufssängern und Dilettanten auf die Bretter gebracht.

Das deutsche Textbuch (erschienen bei Julius Hainauer in Breslau) bezeichnet Alessandro Striggio als den Librettisten des „Orfeo“. Von anderen wird die Autorschaft dem Rinuccini zugeschrieben, der auch die Unterlage zu Peri's „Euridice“ schuf. Der ursprüngliche „Orfeo“ zählt fünf Akte, die Bearbeitung Erdmann-Guckels drei. Sie läßt sinngemäß die höfisch-byzantinische Umrahmung mit den tiefen Reverenzen vor dem göttlichen Gonzaga fort, leider auch den Schlußaufzug, in dem Apollo als tröstender Deus ex machina erscheint, um den großen Sänger und betrübten Ehemann Orpheus in den Olymp zu den seligen Göttern zu entführen. Dieser Vorgang stimmt so innig zu der antikisierenden Kunstauffassung der Renaissance, daß er trotz seiner dramatischen Wesenlosigkeit als versöhnender Ausgang der Tragödie wohl hätte beibehalten werden können. Im übrigen ist das Buch nach unseren heutigen Begriffen mehr als dürftig. Idyllische Schäfer- und Nymphentänze nebst einigen Chören der Hirten und der die Unterwelt bewohnenden Geister umgeben die drei bekannten, knapp geschilderten Situationen des Orpheus-Mythos: den plötzlichen Tod der Eurydice, das Vordringen des ob seines Verlustes untröstlichen Sängers in das Reich der Verstorbenen, endlich den von dem allzu zärtlichen Gatten verschuldeten zweiten Tod der von Pluton freigegebenen Eurydice. Nur Orpheus tritt mit seinen wortreichen Klagen in den Vordergrund des Geschehens, Eurydice ist ein bleicher Schatten schon vor ihrem Hinscheiden. Ohne Fehl ist die Übertragung der

italienischen Verse ins Deutsche. Für Wort und Ton wird die Übereinstimmung überall gewahrt, der Reim fließt leicht und rein.

Die Tonsprache Monteverdi's fesselt auch uns verwöhnte Gegenwartsmenschen durch die edle Schlichtheit und zuverlässige Wahrheit des pathetischen Ausdrucks im Rezitativ. Die geschlossene Melodie wagt sich nur einmal schüchtern hervor, als Orpheus den Fährmann Charon überreden will, ihn über den Strom des Vergessens zu führen. Die große Arie „Orpheus bin ich“ gemahnt an die Chromatik maurisch-spanischer Volk-Coplas. Vielleicht floß spanisches Blut in den Adern Monteverdi's. Von köstlicher Naivität ist der Einfall, daß Charon nach dieser pomphaften Anrede des Orpheus — einschläft. Die Chöre und Tänze der Hirten atmen sanfte Anmut, die Chöre der seligen Geister strenge Herbigkeit. Besonderes Interesse verdienen die reinen Instrumentalsätze des „Orfeo“. Sie erläutern die Situation mit wahrhaft dramatischem Nachdruck, und einer von ihnen stellt sich durch seine mehrfache Wiederholung bei den entscheidenden Wendungen der Handlung geradezu als Schicksals-Leitmotiv des Helden dar.

Bei der Instrumentierung des alten Werkes lag der schwierigste Teil der dem Bearbeiter gestellten Aufgabe. Monteverdi hat nach der Sitte seiner Zeit die Partitur nicht voll ausgeführt, sondern nur Skizzen und Andeutungen zu Papier gebracht. Die mantuanischen Hofmusiker ergänzten ihre Stimmen improvisatorisch nach den ihnen wohlbekannten Absichten ihres Maëstro. Er gebot über 36 Instrumente, deren Klangcharakter dem der entsprechenden heutigen Tonwerkzeuge ähnlich, aber nicht adäquat gewesen ist. Die orchestrierende Nachschöpfung des modernen Bearbeiters kann also nur Annäherung an die einst lebendige Wirklichkeit, Produkt eines stilistisch und theoretisch geschulten Kunstgefühls sein. Die Monteverdi-Imitation des Herrn Erdmann-Guckel, der das Klavier für das Gravicembalo, das Harmonium für das Regal, die Gitarre für das Chitaron, unsere Streichinstrumente für Gamben und Violen, Trompeten für die Zinken usw. einstellte, klingt an sich vortrefflich, aber doch wohl etwas zu zeitgenössisch-üppig.

Herr Erdmann-Guckel führte den Taktstock selbst, als tüchtiger Regiehelfer stand ihm Dr. Erhardt zur Seite. Den Titelhelden sang Herr Hecker mit der Gewalt seiner orpheisch-brünstigen Stimme. In die übrigen, durchweg kleinen, aber in der Intervallführung sehr knifflichen Soli teilten sich einige Mitglieder unserer Oper mit Angehörigen der Gesangsakademie von Theodor Paul, die auch die Chöre beistellte.

Die wohlgelungene Aufführung gewann der Wiedergeburt des „Orfeo“ nach dreihundertjährigem Todesschlaf die herzlichste Anteilnahme des Publikums.

DIE XIV. TAGUNG DES SCHWEIZERISCHEN TONKÜNSTLERVEREINS IN ST. GALLEN

VON EDUARD TRAPP IN ZÜRICH

Zu vier Konzerten lieferten in diesem Jahre fünfundzwanzig Mitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins neue Kompositionen, die sich hinsichtlich ihres musikalischen Wertes zum größten Teil auf einem guten Durchschnittsniveau bewegten. Von den Novitäten, die über dieses hinausragten, ist an erster Stelle die Sechste Symphonie in A-dur (op. 134) von Hans Huber (Basel) zu nennen, ein Werk von gewinnender Frische und von jener Musizierfreudigkeit, die den aus dem Vollen schöpfenden Künstler kennzeichnet. In den drei Sätzen (Allegro con spirito — Allegretto grazioso — Adagio non troppo), von denen jeder seine eigenen Reize hat, ist kein Takt gewaltsam konstruiert, keine Wendung ergrübelt, sondern alles ist mit der Ungezwungenheit des Genies geschaffen. Bernhard Stavenhagens Konzert in a-moll für Klavier und Orchester — wie in Jena auch hier von Fritz Rehbold mit glänzender Technik und fein musikalischem Empfinden gespielt — verdient als durchaus vornehme Komposition unbedingte Anerkennung. Den Nachteil empfindlicher Längen hat es mit dem Konzert in H-dur für Violine und Orchester von H. v. Glenck (Zürich) gemein, dem bedeutendes technisches Können eigen ist, aber die Gabe fehlt, die Motive so zu verarbeiten, daß immer Neues aus ihnen hervorsprießt. Besonders der ungebührlich lang ausgespinnene zweite Satz wirkt durch Monotonie ermüdend. Bewundernswert war die violinistische Leistung Willem de Boers (Zürich), der die schwierige Solopartie mit möglichster Klarheit, prächtiger Tongebung und technischer Meisterschaft spielte. Robert Denzler (Luzern) zeigte sich in seiner symphonischen Phantasie (frei nach Goethes Totentanz) als sicherer Beherrscher der Kontrapunktik sowie der charakteristischen Verwendung des Orchesters; eine fesselnde Ausdrucksweise verrät entschiedene tondichterische Begabung. Das Temperament des jugendlichen Komponisten verleitete ihn zunächst noch zu einigen Übertreibungen bei der Anwendung der musikalischen Ausdrucksmittel. Bedeutendes Talent steckt fraglos auch in einer Suite für Orchester von E. Martin (Genf), der nicht nur über eine erfreuliche Erfindungskraft verfügt, sondern auch die Klangfarben wirkungsvoll zu mischen weiß, Vorzüge, die seinem Landsmann H. Gagnebin, von dem man einen ziemlich schwachen Symphoniesatz hörte, nicht in gleichem Maße eigen sind. Erfreuliche Werte darf man den drei großen Chorwerken (mit Orchester) zuerkennen; zunächst dem „Totenzug“ (Dichtung von Isabella Kaiser) für Orchester, Altsolo und gemischten Chor von C. Vogler (Baden), einer Komposition von tiefem Stimmungsgehalt, der im Orchester- wie im Chorsatz verständnisvoll zum Ausdruck gebracht ist. Hans Lavater (Zürich) wählte sich in Scheffels „Bergpsalm“ eine ziemlich spröde Unterlage zu seinem Werke für Chor, Baritonsolo und Orchester. Wie er auf ihr die Komposition aufbaute, spricht für sein gut entwickeltes technisches Können sowie für ein vornehmes musikalisches Empfinden. Mit einer gutgearbeiteten Doppelfuge verstand er dem Ganzen einen wirkungsvollen Abschluß zu geben. Hermann Suter (Basel) verwandte gleich Mendelssohn „Die erste Walpurgisnacht“ von Goethe zu einer symphonischen Dichtung für Chor, Solostimmen und großes Orchester. Von dramatischem Ausdruck sind die Soli und von wuchtiger Deklamation die Chöre; die Orchestersätze zeichnen sich mehr durch packende illustrative Kraft als besondere Originalität aus. Da und dort scheint mir die Farbe im Tongemälde etwas zu stark aufgetragen, wenngleich die Stimmung des Stoffes manchen grellen Pinselstrich verträgt. E. Ansermet (Montreux) und C. Ehrenberg (Lausanne) lieferten Gesänge mit Orchester. Des ersteren „La cloche

felée“ und „Causerie“ lassen kalt und wollen mit ihrem präventiösen und dabei doch ziemlich nichtssagenden Orchesterpart mehr scheinen als sie sind; Ehrenbergs „Tandis que la lune montait...“ und „Il y a ce matin...“ sind dagegen nicht ohne Schwung und Eigenart. Als Gesangssolisten betätigten sich in den Werken von Vogler, Lavater und Suter erfolgreich Minna Weidele (Zürich) und der Baritonist Robert Wyß (Basel); das Tenorsolo in Suters „Walpurgisnacht“ hatte leider einen ganz unzureichenden Vertreter. Die Lieder von Ansermet und Ehrenberg sang mit gutem Ausdruck Hélène Blanchet-Dutoit (Lausanne).

Von den Kammermusikwerken sind in erster Linie zwei Streichquartette zu nennen: in D-dur (op. 23) von O. Schoeck (Zürich) und in F-dur (op. 19) von K. H. David (Basel). Ersteres, vom Zürcher Tonhalle-Quartett mit viel Klangs Schönheit und subtiler Herausarbeitung aller Details gespielt, gibt sich in harmonischer, melodischer und rhythmischer Beziehung gefällig, ohne besondere Größe der musikalischen Linienführung, aber wohlklingend und bis auf einige Unklarheiten interessant im architektonischen Aufbau. Auch David hat in seinem op. 19 ein sehr ansprechendes Werk geschaffen, das sich bei aller Kompliziertheit und Kunst der kompositionstechnischen Maché in durchaus gemäßigt modernen Bahnen hält. Um die Wiedergabe machte sich das Basler Streichquartett verdient. P. Mische (Genf) zeigte in seiner a-moll Sonate für Klavier (Joseph Lauber) und Violine Vorzüge eines liebenswürdigen Talents, das bei frischer natürlicher Erfindung von einem ebenso geschmackvollen Gestalten, wie vorgeschrittenen Können getragen wird.

Die Gattung des gemischten a cappella-Chores vertraten erfolgreich zwei Komponisten: Ernst Graf (Bern) mit zwei Liedern „Ich hab in kalten Wintertagen“ (G. Keller) und „Nacht“ (Eichendorff) und L. Piantioni (Genf) mit zwei Teilen eines „Stabat Mater“, der erste für Soloquintett, der zweite für gemischten Chor. Grafs Chöre sind stimmungsvoll und klangschön, aber nicht so bedeutend, wie die beiden Kompositionen Piantioni's, die sich durch vortreffliche, der Feinheiten im Detail und der modernen Harmonieen nicht entbehrende Satzart auszeichnen. Von den Klavierwerken können die von Rudolph Ganz (Berlin) meisterhaft zum Vortrag gebrachten Stücke eigener Komposition und diejenigen von José Berr (Zürich), E. R. Blanchet (Lausanne), ferner das „Automne“ betitelte Stück von Adolph Veuve (Neuenburg) als wertvolle Bereicherung der modernen Klaviermusik gelten; weniger erfreulich waren die ziemlich abgeschmackten, schwulstigen Stücke von H. S. Sulzberger (Zürich). Lieder für eine Singstimme mit Klavier von Max Veith (München) und Rudolf Müller (Winterthur) — durch Elsa Homburger (St. Gallen) und Emy Schwabe (Berlin) mit schönen gesanglichen Vorzügen zu Gehör gebracht — schienen mir mehr erklügelt als empfunden, dagegen sprachen drei Gesänge von G. Haug (St. Gallen) durch musikalisch glücklich getroffenen Stimmungston sehr an. Der Zürcher Tenorist Alfred Flury und Willy Rehberg (Frankfurt) waren diesen Liedern zwei Interpreten, wie sie sich der Komponist nicht besser wünschen konnte. Gänzlich fehl am Ort schien mir die Vertonung des Kindermärchens „Lumpengesindel“ (nach Grimm) von Fritz Karmin (Genf).

Organisation und musikalische Vorbereitung des Festes waren offenbar mit großer Hingebung in die Hand genommen. Um die letztere hat sich das Hauptverdienst Kapellmeister Albert Meyer erworben, der in dem fein musikalischen St. Galler Theaterkapellmeister Karl Mannstädt einen ausgezeichneten Assistenten fand. Die Leistungen des verstärkten Basler Orchesters, sowie des gemischten Chores und des Halbchores des Stadsängervereins „Frohsinn“ St. Gallen verdienen volle Anerkennung.

AUFRUF DER GLUCK-GEMEINDE

Soeben vollzieht sich die Gründung der Gluck-Gemeinde.¹⁾

Ihr Zweck ergibt sich aus § 1 der Satzung:

„Der den Namen ‚Gluck-Gemeinde‘ tragende Verein hat den Zweck, allmählich die sämtlichen musikalischen und literarischen Werke Glucks im Druck herauszugeben, stilreine Gluck-Aufführungen anzuregen und zu veranstalten und literarisch das Verständnis und die Liebe für die Art und die Bedeutung des großen Tragikers zu wecken und zu fördern, durch alles dies aber ein Mittelpunkt zu sein für alle künstlerischen und wissenschaftlichen, bisher nicht zur Einheit zusammengefaßten Bestrebungen auf diesen Gebieten und für jede Beschäftigung mit der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Glucks. Der Verein hat seinen Sitz in Dresden.“

Aus dem übrigen Inhalte der Satzung sei hervorgehoben, daß der jährliche Mitgliederbeitrag 10 Mk. beträgt. Dafür erhalten die Mitglieder die Veröffentlichungen kostenlos. Zum Vorstand des Vereins ist Dr. Max Arend in Dresden bestellt worden. Die Satzung kann nur durch einstimmigen Beschluß der Mitgliederversammlung abgeändert werden, so daß eine Verrückung in den Zielen und der Leitung der Vereinigung unterbunden ist.

Über die künstlerische, ja die Kulturnotwendigkeit der „Gluck-Gemeinde“ wäre kein Wort zu verlieren, wenn Gluck nicht auch den meisten von denen, die ihn ein wenig kennen, nämlich aus den Irrtümern der Musikgeschichte und von einer nicht stilreinen und künstlerisch vollendeten „Orpheus“-Aufführung her, in Wahrheit völlig unbekannt wäre. Die Musikgeschichte erzählt uns vom Streit der Gluckisten und Piccinisten. Der interessiert uns nicht mehr. Was wir aber, nachdem Glucks allmächtige Künstlerpersönlichkeit, ein halbes Jahrzehnt von Paris aus die Kunstwelt beherrschend, es für eine kurze Spanne Zeit durchzusetzen und seinen Zeitgenossen einigermaßen klarzumachen vermocht hatte, heute wiederum erst nach der analogen Schulung unserer Zeit durch Bayreuth zu verstehen anfangen, das sind die Dinge, die dieser erhabenen Kunst Gegenwarts- und Ewigkeitswerte verschaffen: Der klassische Stil der Musiktragödie und auch der musikalischen Komödie, die spezifisch Gluckischen Eigentümlichkeiten, der intuitive leidenschaftliche, in jede Falte des menschlichen Herzens dringende Blick dieses Künstlers, sein wildes tragisches Sehertum, seine souveräne Meisterschaft in jedem Stil und sein abgeklärtes Stilgefühl, die Vornehmheit, die Reinheit und der Adel seiner Kunst, ihr Freisein von allem, was nicht ihren höchsten Zielen dient; um Einzelheiten zu erwähnen: die wundervolle, ihre natürliche Herrschaft über das Orchester behauptende Behandlung der menschlichen Gesangsstimme, entspringend einerseits aus der reichsten italienischen Gesangkunst, andererseits dem tiefsten und wahrsten Gefühl für das Dramatische und Menschliche,

¹⁾ Die neugegründete „Gluck-Gemeinde“ kann wohl auch neben der älteren Gluck-Gesellschaft Lebensrecht beanspruchen, nachdem jene durch den Antrag ihres jetzigen Vorstandes auf Auflösung der Gesellschaft, wie auch durch die Erklärung, die Werke Glucks nicht herausgeben zu wollen, ihre ursprünglichen, ihr von mir gewiesenen Ziele aufgegeben hat. Die neue Vereinigung betont schon durch ihren Namen das Überwiegen künstlerischen Wirkens und Strebens. Vor allem wird es, um die Entwicklung des großen Meisters verfolgen und ihn ganz verstehen zu können, nötig sein, die Werke Glucks herauszugeben, womit sofort begonnen werden wird.

die unvergleichlich geniale Orchesterinstrumentierung voll von intuitiven Blitzen, und im Hintergrunde vor allem: der reine, harmonische, große Mensch, ein prachtvoller urdeutscher Charakter von Einfachheit, Freiheit und Stolz.

Solche Kunst darf nicht verloren gehen. Denn sie ist schlechterdings durch gar nichts zu ersetzen.

Und seit langem ist dieser Gluck fast unbekannt. Man liest in der Musikgeschichte etwas vom „Reformator der Oper“. Nur in wenigen, wie z. B. dem feurigen Berlioz, der edlen Fanny Pelletan, lebte und flammte diese große und echte Kunst. Wie hätte auch ohne weiteres die Tagesbühne Zeit und Kraft für eine so fremdartige, dem Alltäglichen so entrückte und so anspruchsvolle, dazu in ihren Mitteln uns fremdgewordene und nur mit vollendeter Beherrschung des Stils noch voll verständlich zu machende Kunst finden sollen! Das stolze Wort des Horaz: Odi profanum volgus et arceo, die Verurteilung jeden modischen Musikmachens, klingt mit nicht zu überbietender Deutlichkeit aus den reinen, herben, einfachen und erhabenen Tönen des Meisters, die sich freilich nur dem voll erschließen, der ihnen nach langer Vorbereitung sein ganzes Herz öffnet.

Das gilt es verständlich zu machen. Und das kann und soll nicht etwa nur durch die Mittel der Musikphilologie verständlich gemacht werden. Die Wissenschaft erzeugt vielleicht Klarheit, aber keine Begeisterung.

Auf dem Wege der künstlerischen Anregungen soll Begeisterung aus dem Stein geschlagen werden. Wir stehen beschämt — und wir haben allzuviel Ursache, beschämt zu sein — dicht vor 1914, wo sich der Geburtstag des Großmeisters zum 200. Male jährt. Möge es der „Gluck-Gemeinde“ vergönnt sein, hier auf dem Plane zu erscheinen und für eine würdige Feier dieses Jahres zu wirken!

Zur Lösung ihrer weiten Aufgaben bedarf die „Gluck-Gemeinde“ nicht unbedeutender Geldmittel, die durch Mitgliederbeiträge und Stiftungen aufgebracht werden sollen. Mögen unsere Musiker und alle, denen es um Höhenkunst ernst ist, eingedenk sein, daß gerade Gluck wie kein anderer vernachlässigt worden ist. Möge die hoch aufgelaufene Dankesschuld, die wir alle Gluck gegenüber haben, recht viele anregen, sie an ihrem Teil abzutragen, indem sie künstlerische Kraft und Geld in den Dienst der „Gemeinde“ stellen und ihre Mitgliedschaft erwerben. Der Jahresbeitrag ist mit 10 Mk. absichtlich so niedrig bemessen worden, daß ihn wohl jeder ohne Schwierigkeit leisten kann, denn das ganze Volk sollte hinter der großen Sache stehen. Außerdem aber sind Stiftungen und Spenden in jeder Höhe der jungen Gemeinde zur Erfüllung ihrer Aufgaben nötig und hochwillkommen.

Anmeldungen zur Mitgliedschaft und Geldsendungen werden erbeten an den unterzeichneten Vorstand.

Dresden, Mathildenstr. 46, Pfingsten 1913.

Dr. Max Arend

REVUE DER REVUEEN

Zu Richard Wagners 100. Geburtstag

I. Aus deutschen und ausländischen Zeitschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 40. Jahrgang, No. 21 (23. Mai). — „Wagner und wir.“ Von Karl Storck. „... Es ist eine nicht zu erschütternde Tatsache, daß der germanische Geist, dem die spielende Grazie versagt ist, zwar die tiefste Dramatik, aber nur ausnahmsweise eine gute Theatralik geschaffen hat. So liegt es denn in der Tatsache ihrer ungeheuren Theatralik — das Wort hat an sich nicht den üblen Sinn, den gerade der Deutsche gewöhnlich damit verbindet —, daß Schiller und mehr noch Wagner nur einen Bruchteil unseres Lebens auszufüllen vermögen. Wir können eigentlich mit beiden nichts anfangen, wenn wir mit ihnen allein sind. Es fehlt beiden die Intimität. Bei Wagner ist das noch in höherem Maße der Fall, als bei Schiller, vermutlich weil er Theatermusiker ist und darum sein Kunstwerk zur Mitteilung der Mithilfe einer großen Zahl von Menschen bedarf... Es müssen also in unserem Verhältnis zu Schiller und Wagner leere Stunden eintreten. Sie können uns nicht in dem Maße Lebensgenossen werden wie Goethe, wie ein in seiner gesamten Künstlerschaft vielleicht viel geringerer Lyriker, der mit uns gerade deshalb so innig verwächst, weil er in einsamen Stunden an uns herantritt. Dieses in der Natur der theatralischen Kunst liegende Versagen zu gewissen Zeiten empfinden wir nun um so schroffer, weil auf der anderen Seite diese Kunst uns in den geeigneten Momenten so ungeheuer gepackt hat, wie keine andere es vermag. Hier wirkt das Geheimnis des Massenerlebens mit, das durch das gleichmäßige Schwingen von tausend Seelen Erschütterungen auslöst, wie sie dem Einsamen nie beschieden sind, Erschütterungen, wie sie sonst nur noch aus gleichen Ursachen der kirchliche Gottesdienst zu vermitteln vermag. Es ist darum für den einzelnen wie für die Gesamtheit eine ungeheure Gefahr, das gesamte Leben auf eine derartige Kraft allein einzustellen. Und wie der Kirchenmensch, dem das Gottsuchen der Einsamkeit versagt ist, unbedingt an seinem religiösen Wesen Schaden leiden, wie ihm eigentlich immer das Religiöse zusammenbrechen muß, so wird auch im Leben mit der Kunst für den die Zeit der Öde und des Verlassenseins nicht ausbleiben können, der sein Kunsterleben auf die Kunst des Massenempfindens, auf die der Theatralik stellt...“ — „Richard Wagner nach seiner Flucht aus Dresden.“ An Hand mehrerer unbekannter Schriftstücke dargestellt von Julius Kapp. Über den politischen Revolutionseifer des steckbrieflich verfolgten ehemaligen Hofkapellmeisters. „Aus Anzeichen mannigfachster Art mußte ich gar bald erkennen“, heißt es in einem noch unveröffentlichten Brief 1850, „daß ich gutgläubiger Reformator in der von mir vorausgesetzten zugänglichen Stimmung der Machthaber mich ganz gründlich geirrt hatte: ich mußte erfahren, daß in diesen Regionen, aus denen wir Hoffenden Bescheide und Bestimmungen zu erhalten gewohnt waren, nichts von der Idee, nichts von der Darlegung und Erkennung der Dinge, nichts von der Berücksichtigung gemeinsamer höherer Bedürfnisse, sondern alles einzig und allein von den Interessen der reinen Persönlichkeit abhängt. In diesem herrschenden Zusammenhange von Bevorrechteten gilt nur eines als das Maßgebende — die Erhaltung des Vorrechts!“ — „Die Mode gegen Wagner.“ Von Paul Riesenfeld. „... Der Umschwung in der Wertung Richard Wagners erklärt sich daraus, daß der Zentenarjubiläum inzwischen eine Persönlichkeit der Kunstgeschichte geworden ist. Man schiebt jetzt seinen Charakter und seine Denk-

arbeit unter die scharfe Linse des kritischen Mikroskops, während man ihn früher — und auch jetzt noch in zünftigen Wagnerbiographien — hinter rosafarbenen Gläsern vor Späherblicken verbarg. Das physikalische Mikroskop vergrößert, das kritische Mikroskop — verkleinert. Es wäre geschmacklos, Wagner gerade an seinem 100. Geburtstage verkleinern zu wollen, aber ich glaube seinem Andenken auch dadurch zu nützen, daß ich ihn gegen die in Schutz nehme, die seine Freunde ‚voll und ganz und unentwegt‘ sind. Diese ‚Freunde‘ mit den rosafarbenen Vergrößerungsgläsern und den bengalischen Zündhölzern sind die verantwortlichen Urheber der Mode gegen Wagner . . . Riesengroß ist der Musiker Wagner, von unvergänglich großer Bedeutung der Dramatiker und Reformator; auf den Feuilletonisten, Moralisten und Weltanschauer wollen wir gern verzichten . . .“ — „Die Erstaufführungen der Bühnenwerke Richard Wagners in Leipzig.“ Von Eugen Segnitz. — „Richard Wagners erster Siegfried.“ Von Karl Bloetz. Über den Braunschweiger Tenor Hermann Schroetter, der die Partie des Siegfried bei den ersten Bayreuther Festspielen übernehmen sollte, aber nach 14tägigem Studium wieder absagte. — „Die Geburtsstätte der Oper ‚Lohengrin.‘“ Von Johannes Reichelt. Handelt von dem jetzt zu einem Wagner-Museum eingerichteten Bauernhäuschen in Graupa bei Dresden.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 71. Jahrgang, No. 21. — „Richard Wagner.“ Von August Spanuth. Verfasser führt aus, daß wir am Beginn einer „neuen, klareren Wagner-Kritik“ stehen. „ . . . Wird Wagner danach der Welt weniger bedeutend erscheinen? Kaum, jedenfalls immer noch groß genug, um als mächtiger Gipfel über Zeit und Vergänglichkeit hinauszuragen; aber der Kinderglaube an seine Universalität, an die Stabilität seines Reformwerkes wird dahinschwinden, seine außerordentlichen Qualitäten werden schärfer umgrenzt erscheinen, und man wird unterscheiden zwischen dem, was er wirklich darbot, und dem, was die hypnotisierte Welt von ihm zu empfangen glaubte. Hat einmal erst die Wirkung der szenischen Wunder erheblich nachgelassen, dann werden auch manche Gewaltigkeiten seiner Dichtung und gewisse Idiosynkrasien, wie die endlose epische Breite im dramatischen Gebilde, allen offenbar, und endlich wird es nicht mehr als crimen laesae majestatis verpönt werden, neben der Macht und Bedeutung seiner Musik auch deren Einseitigkeit zu bemerken . . . Aber wenn alles aufs sorgfältigste untersucht, wenn endlich auch die notwendige zeitliche Distanz zum Präzisieren seiner historischen Bedeutung gewonnen ist, wird Wagner dennoch eine Titanenerscheinung geblieben sein, wie die Kunst nur wenige gesehen. Ein wirklicher Titan, ein Sohn des Himmels und der Erde; aber kein Gott, der uns in der Musik einen neuen Maßstab für gut und böse gegeben, kein Gott, den man anzubeten hat.“ — „Das Kunstwerk Richard Wagners vom Standpunkte eines russischen Komponisten.“ Von Oskar von Riesenmann. Mitteilung eines Aufsatzes von Rimsky-Korssakow über Wagner, der „insofern besonders interessant ist, als er in nuce eigentlich alles enthält, was von seiten gebildeter Musiker in Rußland gegen Wagner vorgebracht wird. Was für ihn spricht und in Rußland ebenso wie anderswo bereitwillig, ja oft begeistert anerkannt wird, bedarf heutzutage keiner Begründung mehr.“ „ . . . Es hat Perioden im Leben des russischen Komponisten gegeben, in denen er unbedingter, enthusiastischer Wagnerianer war. In seinen eigenen Werken läßt sich nicht selten der Einfluß Wagners nachweisen, obgleich hierbei immerhin eine gewisse Vorsicht geboten ist. Ihn schaudert vor der Perspektive, die sich der dramatischen Musik bei jeder Übertreibung der Schaffensprinzipien Wagners eröffnen würde. Daher ruft er kommenden Komponistengenerationen solch ein energisches ‚Halt!‘ zu. Wagner bedeutet für ihn XII. 19.

eine Grenze, die nicht zu überschreiten ist, ohne die Kunstwerke zu schädigen. Und um die Bedeutung dieser Grenze möglichst überzeugend darzustellen — für sich und andere — schreckt er vor Übertreibungen nicht zurück . . .“ — „Richard Wagner und Franz Abt.“ Von Karl Bloetz. Über die Beziehungen der beiden Männer in Zürich (1849—52), die „etwas bedeutungsvoller gewesen“ sind, „als es nach dem, was Wagner und Glasenapp darüber schreiben den Anschein hat“.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin), 11. Jahrgang, No. 262 (5. Mai). — „Einst und jetzt in England.“ Von Karl Klindworth. Abdruck eines im Jahre 1898 in den „Bayreuther Blättern“ erschienenen Artikels, der auf Grund der Auführungen Wagnerscher Werke in Coventgarden ein interessantes Bild von der Stellung der Engländer zu Richard Wagner in Vergangenheit und Gegenwart entwirft. — „Richard Wagners musikalische Schlüsse.“ Von Richard Sternfeld. „ . . . Kann man auch an ihnen seine Art erkennen, stehen sie auf der Höhe seines Genius?“ Verfasser prüft an der Hand der einzelnen Schlüsse diese Frage und kommt zu folgendem Ergebnis: „Wagners Schlüsse sind von unvergleichlicher Schönheit, sei es, daß sie in Kraft und Freude, oder in Verklärung und Heiligkeit den endlichen Sieg verkünden. Ihm eigen ist dabei erstens, daß der Schluß das Hauptmotiv des ganzen Dramas noch einmal, zum letztenmal erklingen läßt (Lohengrin, Tristan, Meistersinger, Parsifal), zweitens die Bevorzugung des Plagalschlusses als Symbols der Erlösung. Die Vereinigung dieser beiden Merkmale, die stets in genialer Weise gelungen ist, gibt den Wagnerschen Schlüssen ihre ideelle Bedeutung, die für das Ausklingen eines Dramas ganz besonders notwendig ist.“

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 34. Jahrgang, Heft 16 (15. Mai). — „Zu Richard Wagners 100. Geburtstage.“ Von Oswald Kühn. „ . . . Wagners Lebenswerk wird uns erst dann den vollen Segen bringen, uns allen! — wenn wir es nicht mehr als die dramatische Kunst schlechthin ansehen, sondern es als, freilich gewaltige Einzelercheinung, bewerten und in Reih und Glied mit den Werken der anderen Großmeister auf dramatischem Gebiete stellen. Wagnern ist die ‚Vereinigung aller Künste‘ kraft seines umfassenden Genies gelungen: ein großer Wurf! Aber ein notwendig vereinzelter. Das bekennen, heißt keineswegs Wagners Werk verkleinern. Den sittlichen Ernst seiner künstlerischen Forderungen nie vergessen, die gleiche liebevolle Teilnahme aber auch auf alle anderen künstlerischen Erscheinungen ausdehnen: das heißt echte Pietät üben, das heißt moderner Wagnerianer sein.“ — „Wagner und Liszt.“ Eine Studie von August Stradal. Darstellung des Freundschaftsverhältnisses beider Meister und Erörterung der künstlerischen Beeinflussung Wagners durch Liszt. „ . . . Wir haben den Eindruck, daß Wagner die Werke Liszts, was ihren tieferen Zweck und Inhalt anbelangt, fremd blieben, ebenso fremd, wie die menschliche Persönlichkeit Liszts. Darüber helfen alle schönen Worte Wagners nicht hinweg; denn ‚sprechend gehandelt oder handelnd gesprochen‘ hat Wagner Liszt gegenüber niemals.“ „ . . . Wenn erst einmal ein eigenes Buch sowohl über die Lisztsche als auch Wagnersche Harmonisation geschrieben sein wird, wird man ganz unglaubliche Merkwürdigkeiten erleben!“ Unter den Freunden Wagners „gebührt wohl noch vor dem erhabenen König Ludwig Franz Liszt der Ehrenplatz. Denn König Ludwig übernahm in seine Obhut den fast fertigen Wagner, Liszt förderte den Werdeprozeß des Meisters. ‚Das Festhalten und die unaufhaltsame Betätigung des Ideales sind unseres Lebens höchster Zweck.‘ So schrieb Liszt. Unaufhaltsam kämpfte er, wie ein Heiliger, für seinen großen Freund. Wenn wir nun Wagner in uns erleben, müssen wir Liszts stets dankbar gedenken, der uns ihn zum größten Teil geschenkt hat!“ — „Richard Wagner und die Bühnenleitung.“

Von Paul Marsop. Abdruck aus des Verfassers unlängst erschienenem Buche „Neue Kämpfe.“ — „Richard Wagner und Julie Ritter.“ Nach unbekannten Dokumenten dargestellt von Julius Kapp. „... diese edle, sich ganz in den Dienst der höchsten ethischen Ziele der Menschheit stellende Frau nimmt in Wagners buntbewegtem Leben einen einzigartigen Ehrenplatz ein. Denn ohne selbst über reiche Mittel zu verfügen, die ihr ein Mäcenentum ohne weiteres gestatteten, wie es etwa später bei Otto Wesendonk der Fall war, ja selbst ohne den Künstler näher zu kennen, hielt sie es, von Wagners Genius in Bann geschlagen, für ihre Pflicht, nach Kräften die Sorgen des Meisters zu bannen . . .“ — „Vom Leitmotiv.“ Von Walter Braunfels. „... Immerfort umgebildet, neu geschaut, wird das Motiv zum Träger nicht nur der ganzen Farbe, der Atmosphäre der Szene, sondern es ist geeignet, die fortwährenden Verschiebungen in den Seelen der Handelnden, ja selbst das Ineinandergreifen verschiedener Bewußtseinsschichten zu objektivieren. Hier liegt der Angelpunkt von Wagners Schaffen, hier die Möglichkeit seiner Nachfolge. Denn ein wie eminentes dramatisches Ausdrucksmittel ist uns nun durch ihn gefunden! Ein vollkommen neuer Aufbau des dramatischen Gebildes ist ermöglicht. Nun ist mit der harmonischen und rhythmischen Beleuchtung des Materials, mit der Art, wie es eingeleitet wird, und wie es sich dem Kommenden entgegenwendet, in der Weise, wie es anderem Material in einer Art von seelischem Kontrapunkt über- oder untergeordnet ist, das Mittel der dramatischen Kunst durch Wagner gegeben, nach dem sie von Anbeginn zu suchen schien, und das sie erst von falschen Konventionen befreit.“ — „Richard Wagner in Dresden.“ Erinnerungsblatt von Wilhelm Altmann. Zusammenfassende Darstellung der Dresdener Zeit des Meisters. — „Das Weib im Kunstwerk Richard Wagners.“ Von Willi Gloeckner. „... Die Stellung des Weibes und des Weiblichen im Kunstwerk und der Weltanschauung Wagners zu untersuchen, wäre eine Aufgabe, die vermutlich nicht nur sein künstlerisches und gedankliches Schaffen in ein neues Licht setzen könnte, sondern auch Fragen aufzuwerfen imstande wäre, die mit der Psychologie der künstlerischen Produktion auf das engste verbunden sind. Alles künstlerische Verstehen und Genießen wird aber von den Fähigkeiten geleitet, in denen der Mensch nicht aufhört, sich produktiv zu betätigen.“ — „Richard Wagner und König Ludwig II.“ Nach dem neueren Roeckl dargestellt von Karl Fuchs. — „Die Heimat des Parsifal.“ Von E. Seeger. Über den Montserrat in Südspanien, den Montsalvage oder Montsalvat der Sage. „... Keine bessere Umwelt hätte gerade diese Sage und Dichtung, die völlige Abgeschlossenheit, Unzugänglichkeit und Weltabgewandtheit erforderte, sich wählen können, als dieses burgähnliche, trotzige, sich aus der katalanischen Tiefebene fast isoliert heraushebende Bergmassiv des Montserrat. Dieser grandiose Aufbau der Felsenmassen, diese wunderbar gerundeten Spitzen und Kuppen, seine stolze Unnahbarkeit machen uns mit einem Schlage klar, wie befruchtend die wilde, kraftstrotzende Umgebung auf die Einbildungskraft des Mittelalters wirken mußte . . .“ — „Vier unveröffentlichte Briefe Wagners an Oberst Aufdermaur.“ Mitgeteilt von Wilhelm Altmann. Der Empfänger war Besitzer des Hotels Adler in Brunnen am Vierwaldstättersee. Die aus den Jahren 1854/56 stammenden Schriftstücke „stellen den Rest von etwa 100 Briefen des Meisters an den Adressaten und dessen musikalisch sehr gebildete Schwester Agnes dar, mit der Wagner bei seinen häufigen Besuchen in Brunnen sogar öfters musiziert haben soll. Vielleicht war in den verlorenen Briefen auch von dem etwas abenteuerlichen Plane des Meisters, den ‚Ring des Nibelungen‘ auf Flößen und Schiffen in der Brunner Bucht aufzuführen, die Rede.“ — „Richard Wagner im Urteil der

3*

Tschechen.“ Von Josef Leo Seifert. „Kaum weniger als für uns bedeutet Richard Wagner für die Tschechen. Baute doch Friedrich Smetana seine nationale Kunst auf den Ideen und im Stile Wagners auf, weshalb er auch nicht weniger Angriffen ausgesetzt war, als der deutsche Meister. Zwar fehlte es diesem auch unter den Tschechen nicht an grundsätzlichen Gegnern; die tonangebende, junge Künstlergeneration der 60er und 70er Jahre aber leistete ihm begeistert Gefolgschaft. In dem feinsinnigen Musikästheten O. Hostinsky fand Wagner seinen Bannerträger, der die Gegner bald zum Schweigen brachte . . .“ Verfasser führt im folgenden die Urteile über die einzelnen Werke an.

DIE HILFE (Berlin), No. 21 (22. Mai). — „Zu Richard Wagners 100. Geburtstag.“ Von Paul Schubring. „ . . . Durch Wagner ist der Begriff der tönenden Welt un-
gemein erweitert worden. Der Weg vom ‚Fidelio‘ bis zum ‚Tristan‘ ist so lang,
daß man nicht glauben will, daß er in 50 Jahren zurückgelegt wurde. Beethovens
Töne deuten uns den suchenden und verzweifelten Menschen der Zeit nach 1789,
der Ära Kants; Wagner fand die Akkorde für die Hoffnungen von 1848 und für
den Menschen der differenzierten Welt Schopenhauers. Im Vergleich mit dieser
Welt erscheint uns diejenige Kants eine typische und auch die Welt Napoleons
eine Welt der Hauptsätze. Wohl aber findet die ethische Kultur Weimars, eine
Gabe des 18. Jahrhunderts und der Zeit Voltaires in Frankreich vergleichbar, in
Wagners Kunstwerk ihre Fortsetzung. Freilich, die Seele ist inzwischen beschwerter
geworden, und die Lebenskunst wird vom Lebenskampf stärker bedroht; aber hier
wie dort will das Kunstwerk nicht Deutung und Illustration, sondern Selbstleben
und organische Gestaltung sein. Schopenhauers Wort von der künstlerischen
Welt des Seins im Gegensatz zu der empirischen Welt des Scheins formuliert
am kürzesten die Eigenart der Wagnerschen Welt. Der Idealismus Schillers, die
verklärte Welt Goethes und Wagners Sagenwelt kämpfen gleichmäßig für die
platonische Idee einer wahrhaftigen reineren Welt, von der unsere Welt nur ein
Abbild oder ein Zerrbild ist. Während die Zeit um 1813 das Heilmittel in der
Stählung des Willens, in der Straffheit des Geistes und im kategorischen Imperativ
sah, legt Wagner den Hauptakzent auf die innige Empfindung, den Reichtum des
Innenlebens, die volle Bereitschaft der Seele für das Außerordentliche. Das ist
die neue Temperatur. Und doch spricht sie nur das alte Gesetz der Mutter Erde
mit neuer Eindringlichkeit aus, daß nur in der Wärme Leben gedeihe, und die
Herzenshärtigen an ihrer eigenen Kälte sterben.“ „ . . . Als ethische Persönlich-
keit steht Wagner in einer Linie mit Goethe. Beide Namen sind heute ein Pro-
gramm geworden. So verschieden im einzelnen, finden sich beide Männer in der
Verehrung der höheren Welt, die sie schaffend und gestaltend uns zu eigen
schenkten.“ — „Richard Wagner im deutschen Weltanschauungskampf.“ Von
Gertrud Bäumer. „ . . . Der Glaube an die Nichtigkeit des irdischen Daseins,
den Wagner in den vierziger Jahren als so verhängnisvoll erkannte, ist im Parsifal
wieder aufgerichtet, freilich in einem tieferen, geklärteren Sinne. Und doch: eine
Zeit, die wie die unsere einer der Wirklichkeit zugewandten, ins Weite gerichteten
praktischen Tatkraft für ihre Aufgaben bedarf, fühlt sich dem jungen Wagner ver-
wandter. Und ganz besonders dem Impuls in ihm, der im Gegensatz zur Mecha-
nisierung durch die Maschine auf künstlerische Gestaltung des Lebens ausging.
Wagner meinte, daß das Theater diese Aufgabe vor allem leisten müßte. Aber
die künstlerische Kultur eines Volkes kann nicht von einer Kunst allein getragen
werden, die, wie Goethe sagt, ‚eine müßige Menge‘ voraussetzt, die zudem außer-
halb des alltäglichen Lebens, des Heims, der Arbeit liegt. Wir suchen heute die
Ansatzpunkte für künstlerische Kultur vor allem im Kunstgewerbe, da, wo der

einzelne nicht nur zuhören und aufnehmen darf, sondern mitschaffen, mitgestalten kann. Hier und dort aber gilt es, den mechanisierenden Geist der bloßen Industrie zu verdrängen — Bayreuth und der deutsche Werkbund sind nur zwei verschiedene Äußerungen des gleichen Willens.“

DAHEIM (Leipzig), No. 33 (17. Mai). — „Richard Wagner, der Befreier.“ Von Ferdinand Pfohl. „... Als Wagner mit klarem Bewußtsein von dem menschlichen und künstlerischen Wert des alten germanischen Naturmythos und den tief-sinnigen Gestalten der nordischen Sagenwelt seinem Schaffen einen neuen großartigen Inhalt gab, den er in ergreifende Beziehung zum modernen Menschen und seinen seelischen Bedürfnissen zu setzen wußte, da schlug der deutschen Oper die Stunde der Befreiung. Die neue Zeit und die neue Kunst erlebte mit dem ‚Holländer‘ und dem ‚Tannhäuser‘ ihre ersten Morgenstunden, ihre ersten Sonnenaufgänge. . . . Wagner hatte es längst erkannt, daß nur das nationale Kunstwerk zugleich auch international lebensfähig ist, daß es also nur einer national deutschen Oper, germanischen Blutes und Geistes, deutsch in Stoff und Form, und der siegreichen Ursprünglichkeit des ganz echten nationalen Kunstwerkes gelingen würde, den Kampf um Leben und Dasein auszufechten und der deutschen Kunst den verlorenen Heimatboden zurückzuerobern. Und dieser von ihm in tiefster Not erkannten, mit hellstichtigem Blick erschauten nationalen Oper, die ein nationales Drama sein mußte, zu dem hin sich sein Genie mit nachtwandlerischer Sicherheit bewegte, durch alle Schrecken eines furchtbar erregten und krisenschweren Lebens hindurch, diesem Musikdrama, an dem er zum Märtyrer wurde, widmete Wagner sein ganzes Schaffen und Wirken; jeden Gedanken, den er denkt; lange Jahre schwerer geistiger Arbeit, aufreibender Kämpfe, glühender Verzückungen. Alle Entbehrung, aller Überschwang, ja jeder Blutstropfen in ihm diente von nun an einzig diesem Ideal. . . . Zukunftsmusik: sie war damals, als dieses Wort in ganz Europa klingelte, wahrhaftig eine Kunst voll reinster Selbstlosigkeit. Wer an die Zukunft mit tiefer Kindesliebe denkt, ist immer selbstlos. So war auch Wagner noch in anderem Sinn ein Befreier: nicht allein das deutsche Operntheater hatte er befreit von der Last des Undeutschen, die schwer auf die künstlerische Selbstständigkeit der deutschen Oper drückte, befreit und gereinigt von den allzu lauten und zudringlichen fremden Tempelhändlern: auch sich selbst hatte er unbedenklich hinausgehoben über die Enge des Augenblicks, über alle Gedanken des Üblichen, des Hergebrachten und über das durch Erbschaft heilig gewordene Unheilige. Losgelöst von den materiellen Aufführungsbedingungen seiner Kunst wuchs sein Schaffen zu völliger Unbedenklichkeit und zu einer Höhe der Freiheit, der Treue gegen sich selbst, der unbedingten inneren Wahrheit, wie sie vor Wagner nur Beethoven erreicht und seinem geistigen Leben als Grundlage zu geben vermocht hatte. So ward Wagner, nachdem er sich selbst befreit, auch ein Befreier für alle, die seine Kunst und sein Schaffen mit ehrfürchtiger Seele empfangen, die in der Berührung mit ihr vergessen, was sie elend macht und sich von ihren gewaltigen Schicksalen, ihren Tröstungen, ihren Symbolen zum Zeitlosen, zur Ewigkeit des rein Menschlichen, zur ethischen Selbstempfindung und ihrem Glück emportragen lassen. Nach Beethoven ist Wagner das größte Ereignis der deutschen Musik und wie Beethoven ein europäisches Ereignis; wie dieser ein Triumph des deutschen Gedankens . . .“

Willy Renz

Fortsetzung folgt

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

194. **Hans von Müller: E. T. A. Hoffmann** im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten. Verlag: Gebrüder Paetel, Berlin 1912. (Mk. 20.—.)

In den vorliegenden Bänden treffen wir immer wieder auf drei Namen: außer Hoffmann noch Hitzig und Hippel. Wer waren die beiden letzteren? Hitzig (Itzig) war Schriftsteller, Verleger, Kammergerichtsrat, Kriminalist, Redakteur . . . kurz, einer von den vielseitigen, halb phantastischen, halb durchaus realen Menschen, wie sie in der vormärzlichen Zeit (Hitzig starb 1849) zu Dutzenden herumliefen. Er gab außer einer Lebensbeschreibung Zacharias Werners auch eine Biographie E. T. A. Hoffmanns heraus: „Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß“, konnte aber damals (1823) nicht alle seine Studien veröffentlichen, da er hie und da Rücksichten nehmen mußte und dort und sonstwo nicht anstoßen durfte. Somit ist sein Werk lückenhaft. Hans von Müller aber stöberte das Material auf, und zwar in einer Weise, die uns phantastisch genug anmutet und uns an keine Geringeren als den Archivarius Lindhorst oder den Studenten Anselmus oder andere Hoffmannsche Figuren erinnert.

Theodor von Hippel wiederum, der Neffe jenes geistreichen Humoristen, Theologen, Rechtsgelahrten, dessen Schrift „Über die Ehe“ (1774 erschienen) seinerzeit viel Aufsehen erregte, war ein Jugendfreund Hoffmanns und lieferte Hitzig für dessen Buch viel wertvolles Material. Hans von Müller eröffnete nun einen planmäßigen Feldzug auf die Nachkommen der drei „großen H's“, schrieb an Hinz und Kunz, an Urenkel, deren Schwiegertöchter und Nichten, stöberte Familiengeschichten und Archive durch und brachte endlich das vorliegende dreibändige Werk zustande, das auf den ersten Blick freilich verwirrend wirkt und wirken muß, weil er den ganzen Wust der kritischen und „editionstechnischen“ Bemerkungen an den Anfang stellt und sie noch mit Fußnoten, Randbemerkungen und Glossen vollstopft. So arbeiten wir uns durch einen förmlichen Wall von gelehrtem Kram und wissenschaftlichem Beiwerk zu dem eigentlichen Kern des Buches durch, der allerdings nach dieser bitteren Schale um so besser mundet.

Der erste Band: „Hoffmann und Hippel, das Denkmal einer Freundschaft“, bringt Hippels Erinnerungen an Hoffmann, 71 Briefe Hoffmanns an Hippel und endlich „sonstige Zeugnisse der Freundschaft“. Wir blättern das Buch durch und heben das Wichtigste heraus. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt Hoffmann von seinem Onkel, dem ein wenig pedantischen, verknöcherten Justizrat Dörffer. Schon mit 13 Jahren phantasierte und komponierte er und erregte als Wunderkind, besonders da er von sehr kleiner Gestalt war, Aufsehen. Seine Musikversuche waren kühn, genial, oft bizarr. In seinem 11. Lebensjahre schloß er Freundschaft mit Hippel, und mit rührender Bescheidenheit erkennt dieser Tiefe und Reichtum des Hoffmannschen Geistes und seiner Begabung an. Phantastische Spiele, Ritterturniere, Musik und

Bücher waren beider Unterhaltung. Auf der Universität hörte das Zusammenleben auf. Wir hören da von der romantischen Liebe Hoffmanns zu einer reizenden jungen Frau, der er Musikunterricht gab, von seinen Examensnöten und seinen Reisen. 1813 wurde er Musikdirektor der Sekondaschen Schauspielergesellschaft in Dresden; 1814 siedelte er nach Berlin über. Hier schließt der knappe, aber mit kerniger Charakteristik Hoffmanns gezeichnete Bericht und der Briefwechsel setzt ein. Da blüht nun eine edle Schwärmerei empor, eine heiße Phantastik lodert darin und beleuchtet mit glühenden Farben das schmerzhaft Werden einer Künstlerseele. Bald freut er sich, daß Hippels Vater seine kleinen Rondos und Lieder spielt; dann wieder hat er eine Romanze auf die russische Kaiserin gemacht; bald strömt er seine Empfindungen über Mozarts „Don Juan“ in einem wundervollen Erguß aus (Seite 63). Grauns „Tod Jesu“ erfüllt ihn mit einer Empfindung, die er nicht beschreiben kann, zumal alle Sänger und Sängerinnen schwarz gekleidet waren. Dann wieder reizt ihn Goethe zur Komposition: er hat das „Judex ille“ aus dem Faust als Motette komponiert und will sich dann über „Claudine von Villabella“ hermachen. Alle Schauer einer hoffenden und dann wieder verzagenden Künstlerseele wehen uns an. Jetzt dünkt ihm die Ouvertüre zur erwähnten Motette die einzige Arbeit, die ihn das Innewohnen eines musikalischen Genies vermuten läßt; eine Oper von Salieri erpreßt ihm das Geständnis: „Ach, Freund! eine einzige so komponierte Oper könnte das Glück meines Lebens machen!“ und kurz darauf: „Wenn ich von mir selbst abhinge, würd' ich ein Komponist und hätte die Hoffnung, in meinem Fache groß zu werden.“ Dann aber verzweifelt er wieder, weil ihm die Schlußfuge zur Motette nicht gleich gelingen will. Oder es kommt ein Ausbruch von dichterischer Größe: „... wenn du eigene Empfindungen — die inartikulierte Sprache des Herzens — aushauchst in die Töne deines Instruments, dann erst fühlst du, was Musik ist — mich hat Musik empfinden gelehrt, oder vielmehr schlummernde Gefühle geweckt — im tollsten Hypochonder spiel' ich mich mit den silberhaltigsten Passagen Bendas oder Mozarts an, und hilft das nicht, so bleibt mir nichts mehr übrig, als auf alles zu resignieren . . .“

Die Sprache ist hier oft mit allen möglichen musikalischen Ausdrücken und Bildern durchsetzt. So vergleicht er Hippel einmal mit einem schönen Instrumente, dessen Saiten abgespannt sind. In diesen Saiten liegt eine Flut entzückender Harmonieen, die sie aber nur dann angeben, wenn ein äußeres Motiv ihre Drehwirbel herumschiebt und sie aufspannt. Oder er will seine Diktion „zwei Oktaven herauf schrauben“; kleine Vorfälle, die er dem Freunde mitteilt, vergleicht er mit dem Solo des Spielers im Klavierkonzert nach dem Tutti; oder es schnarcht irgendwer „in f-moll“; dann wieder vergleicht er Liebe mit Freundschaft: „Liebe verhält sich zur Freundschaft, wie der Akkord der Aeolsharfe zu den angeschlagenen Saiten des Fortepiano, die sanft und lange in der Seele nachklingen“; oder endlich er vergleicht seine Seelenstimmung mit einer Symphonie.

Wir durchleben nun seine Wanderjahre mit; hören, wie er sich auf Glogau, das „musikalische Land“, freut; sehen, wie aber in Glogau, dann in Berlin und Posen die Musik hinter der Malerei zurücktritt. Erst in Plock beginnt er wieder zu komponieren. Hier kündet ein begeisterter Hymnus eine neue musikalische Flutwelle an: „Die Musik mit ihren gewaltigen Explosionen ist mehr ein Theaterdonnerwetter — ein feuerspeiender Berg von Gabrieli (jene Kunst ein Vesuv in natura) — man kann sich mit ihr ohne Gefahr vertrauter machen, darum habe ich sie zu meiner Gefährtin und Trösterin erkieset auf diesem dornigen, steinigen Pfad!“ Jetzt studiert er Theorie, um Komponist zu werden, dann zweifelt er, ob er mehr zum Maler als zum Musiker organisiert ist. Kurz darauf hören wir von Opern: „Der Renegat“ nach eigener Dichtung, „Die lustigen Musikanten“ von Brentano, einer Schauspielmusik und einer Messe.

In der Berliner Zeit gewinnt die Musik die Oberhand; er will bei einer Kapelle als Direktor unterkommen, studiert eifrig Theorie und versenkt sich in die Werke alter Meister (Feo, Durante, Gluck, Händel). Endlich, in Bamberg hat er sich ganz der geliebten Musik in die Arme geworfen. Er wird dem Publikum als tüchtiger Komponist und Singmeister bekannt und komponiert die Ballette und Gelegenheitsstücke für das Theater, wofür er monatlich 30 Fl. bekommt. Hier setzt der Briefwechsel mit Hippel fünf Jahre aus und erst 1813 mit der Dresdner und Leipziger Zeit wieder ein. Aber wir lesen Enttäuschungen über den Künstlerberuf aus diesen Briefen; in Wahrheit handelt es sich nur um eine erneute staatliche Anstellung in Preußen.

In der Berliner Zeit lernt er Fouqué kennen, dessen „Undine“ er komponiert hatte. Aber immer wieder bricht die Klage durch, daß seine Vorgesetzten seine künstlerischen Neigungen nicht gern sähen. Nachdem er Kammerrat gewesen, wird er jetzt Expedient im Bureau des Justizministers und freut sich, daß er als solcher die „Allotria treiben darf“, die dem Rat verdacht wurden (nämlich schreiben und komponieren). Nun kommt der Erfolg der „Undine“, die in 4½ Wochen sechsmal ausverkauft war. Schon spuken die Pläne zu einer neuen Oper nach Calderon in seinem Geist. Auch Spontini, den er sehr hoch schätzt, lernt er kennen und übersetzt auf Wunsch des Königs die „Olympia“ ins Deutsche: „Eine ganz verfluchte Arbeit, da im Französischen alle Rhythmen dem Deutschen entgegengesetzt sind, und ich mir in den Kopf gesetzt habe, auch in den Rezitativen nicht ein Nötchen zu ändern und die französischen Schlagwörter durch deutsche volltönende Kraftwörter tot zu schlagen.“

Hier schließt der erste Band, an den der Herausgeber noch ein krauses Gewirr von Nachträgen, allgemeinen Berichtigungen, Einzelberichtigungen, Nachträgen zur Zugabe usw. hängt.

Der zweite Band aber zeigt die Umständlichkeit des Herausgebers in noch viel grellerem Lichte. Durch ein förmliches Dornengestrüpp von Vorbemerkungen, Einschaltungen, Vorworten, Entstehungsgeschichten müssen wir uns durcharbeiten, um an den eigentlichen Inhalt zu kommen, nämlich den Briefwechsel Hoffmanns mit anderen Leuten. Es ist ohne Zweifel ein

Nachteil des ganzen Werkes, daß der gesamte Briefwechsel so zerrissen ist. Der erste Band soll zwar das Denkmal einer Freundschaft sein, ist es aber in Wahrheit nicht, kann es nicht sein, weil er nur die Briefe Hoffmanns, aber nicht Hippels enthält, also einseitig ist. Das Gesamtbild Hoffmanns als Freund würde aus dem Spiegel des Gesamtbriefwechsels natürlich viel deutlicher und fester umrissen zurückgeworfen werden.

Das praktische Moment ist es, das vornehmlich aus diesen Briefen spricht, und dann nicht minder ein herzerquickender, oft auch grollender Humor. Zunächst erwähne ich seine Verbindungen mit Verlegern, mit Hans Georg Naegeli in Zürich, der eine Klavierphantasie mit der Bemerkung „totaliter mißglückt“ zurücksendet; mit Hampe, Schott und Peters. An den Schauspieler Bethmann in Berlin schickt er sein Singspiel „Der Kanonikus von Mailand“ mit einer sehr charakteristischen Bemerkung: daß darin „das Kreuz- und Querspringen der neueren französisierenden Komponisten vermieden ist“. Der „Kanonikus“ wurde nicht aufgeführt, weil eine andere Komposition dieses Textes von Schneider, den Hoffmann auch zu dieser Zeit kennen lernte, sehr beliebt war. Daneben tauchen wieder andere Opernideen auf: Calderon mit „Die Schärpe und die Blume“ rührt sich wieder, der Fauststoff wird erwogen. Dazwischen laufen Engagementsgesuche: er will im Reichsanzeiger annonciieren wegen einer Kapellmeisterstelle; dann unterhandelt er mit Peters wegen eines Korrektorpostens, und endlich kommen die wichtigen Verhandlungen mit Breitkopf & Härtel bzw. mit Rochlitz, die dazu führten, daß Hoffmann als Mitarbeiter für die Musikalische Zeitung gewonnen wurde. Das war auch nötig, denn über die Bamberger Zeit erfahren wir sonst wenig Erfreuliches: er erhält sein Geld von der Theaterkasse nicht; die alte Direktion machte Pleite und die neue bestand aus — einem Zuckerbäcker, einem Liqueursieder und einem jüdischen Seifenhändler. Auch gingen ihm viele Stunden verloren, da infolge des Krieges viele erste Familien Bamberg mit dem herzoglichen Hof verließen. Aber Hoffmann arbeitet unverdrossen weiter; er läßt sich von Holbein in die Geheimnisse der Theatermaschinerie einweihen; gedenkt in einem Werke seine Ansichten über Musik und über die innere Struktur der Tonstücke auszusprechen; übersetzt für Härtel eine französische Violinschule. Daneben fühlen wir immer wieder die brennende Sehnsucht nach einem Operntext und die Freude als er endlich kommt — es war eben Fouqué's „Undine“ — und die Verse gut sind. Sein Humor schlägt manchmal die tollsten Purzelbäume. So schickt er einem Freund eine Knackwurst, die er in eine selbst komponierte Hymne eingewickelt hat; oder er schildert das Bamberger Theaterorchester mit glänzendem Witz: „Das Orchester ist erbärmlich, die Fagotts Kämme, die Hörner Brummeisen und die Violinen Pappendeckel, dabey besitzen die Herrn Capellisten des vorigen Bischoffs, dem die Musik allemahl Leibschniden verursachte, einen Dünkel ohne Grenzen und sind nie vergnügter, als wenn sie eine Sache umgeworfen haben.“ Sehr interessant ist eine Bemerkung auf Seite 50, wo er schreibt, daß er

bei Liedern den Hauptwert lege auf faßlichen Gesang und einfache Begleitung um „gewöhnliche Fehler jetziger Componisten, welche im barocken Gesange und überhäufte Begleitung Originalität suchen“ zu vermeiden. Wie sich doch alles in der Welt wiederholt! Endlich findet er nun auch in Kunz einen Verleger für seine literarischen Arbeiten. Die Dresdener und Leipziger Zeit (1813/14) durchleben wir mit, wobei allerhand interessante Tatsachen auftauchen. So lernte Hoffmann in Leipzig den Polizeiaktuar Friedrich Wagner kennen, dessen Frau vor vier Wochen einen Sohn geboren hatte; das war — Richard Wagner. Das Repertoire, das Hoffmann in Dresden zu leiten hatte, war nicht schlecht. Es gab „Don Juan“, „Wasserträger“, „Iphigenie“, „Entführung“, „Joseph“, „Cendrillon“ von Isouard und „Helena“ von Méhul. Chor, Solisten und Orchester waren gut und das Publikum mit Hoffmanns Leistungen augenscheinlich zufrieden.

Der zweite Teil des zweiten Bandes, der vom Verfasser wieder in der mehrfach erwähnten Weise mit Anmerkungen, Fußnötchen, Einschübseln, Bemerkungen usw. durchsetzt und verbarrikadiert ist, gibt in kurzen Bezeichnungen die Tätigkeit Hoffmanns an, die grelles Licht auf die letzten Akte seines Lebensdramas werfen. 1814: Theaterkomponist und Unterhaltungsschriftsteller; bis 1822 Dichter und schlechter Unterhaltungsschriftsteller, und der dritte Abschnitt: Todkrank, verfolgt und bankrott! Dazwischen schiebt sich das Intermezzo „Briefe aus den Bergen“, eine seltsame Mischung von krausem Humor, geistreichem Sprühfeuer, warmherziger Empfindung, zündendem Witz, funkelnder Phantasie, prachtvoller Naturbetrachtung und — einer Redseligkeit, die vom Hundertsten ins Tausendste kommt. Am 14. Mai 1815 schreibt er einen Brief an Fouqué, der uns einen Einblick in seine geradezu unheimliche Tätigkeit gewährt: Seine juristischen Arbeiten („Allerley Diebe, Notzüchtiger, Betrüger pp. liegen auf dem grünen Tisch und warten, daß ich sie einigermaßen prügeln und ins Zuchthaus schicke“); die Elixiere des Teufels; Rezensionen für die Musikalische Zeitung; ein neues Buch für seinen Verleger; Aufsätze für die deutschen Wehrblätter usw. Dabei aber schreibt er noch höchst spaßhaft, er sei jetzt faul! Hierzu kommt noch der ungeheure Briefwechsel, der außerdem noch mit köstlichen Bildern, Karikaturen, Federzeichnungen usw. gespickt ist!

Vom dritten Teil interessiert uns die Hinterlassenschaft des Musikers natürlich am meisten. Über Hoffmann als Musiker hat ja auf Grund dieses Nachlasses Marx bereits 1822 einen Aufsatz geschrieben, der die sieben Theaterkompositionen, das Miserere und das Requiem bespricht. Die Sachen sollten herausgegeben werden, aber das geschah nicht. Müller vermutet, daß Marx sich aus persönlichen Gründen zurückgezogen habe. 1828 tauchten dann plötzlich „Die lustigen Musikanten“ auf (Text von Brentano). Hitzig machte dafür Reklame in dem „Gesellschafter“. Ein Theater forderte die Partitur ein — und seit der Zeit ist sie verschollen! „Der Kanonikus“ wurde ca. 1830 an die königlichen Schauspiele verkauft, aber nie aufgeführt. Auch die „Undine“ lag im Archiv.

Die Herren Zelter und Konsorten, die ja aufstrebenden Talenten ein Bein stellten, wo sie nur konnten, sprengten das Gerücht aus, die Partitur sei verbrannt (wieder ein Beitrag für den boshaften und neidischen Charakter Zelters!). Dann trat Schumanns Neue Zeitschrift mehrfach für Hoffmanns Kompositionen ein. 1839 wurden im Leipziger Gewandhaus einige Werke aufgeführt. Die Urteile lauteten günstig. Am Neujahrstage 1844 wurde die Ouvertüre zur „Undine“ in Berlin aufgeführt; die Kritiken waren kühl. Nun legte sich Hitzigs Schwiegersohn Franz Kugler ins Zeug und reichte dem König eine Eingabe ein, in der er bat, daß Hoffmanns Werke der Königlichen Bibliothek einverleibt würden. Das wurde genehmigt, aber es dauerte noch 60 Jahre, bis die „Undine“ im Klavierauszug erschien. Einzelne Stücke aus anderen Werken brachten die „Bayreuther Blätter“, die „Musik“ usw. Besonders Hans Pfitzner hat sich um die Herausgabe des Klavierauszuges der „Undine“ große Verdienste erworben. Auch in die Konzertsäle sickerten Bruchstücke (Breslau, München, Berlin, Wien). Reichlicher fließen die Beurteilungen der Kompositionen in Zeitschriften und Biographien, am genauesten und besten wohl von Georg Ellinger, der zwölf Monate in der Königlichen Bibliothek die Partituren durchstudierte. Man sieht, als Musiker wird Hoffmann der Nachwelt nicht erhalten bleiben. Aber als Dichter und Musikschriftsteller und vor allen Dingen als ein Mensch und Künstler, den hervorgebracht zu haben unser Volk stolz sein darf.

Dr. Max Burkhardt

195. **Heinrich Davidsohn: Die Hygiene der musikalischen Übung.** Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde. (Mk. 1.—.)

Der Verfasser, der übrigens anscheinend kein Arzt ist, versucht in der vorliegenden, etwa 60 Seiten langen Broschüre jüngeren Musikbessenen — an die er sich vorwiegend wendet — die näheren Eigenheiten des hygienischen und des unhygienischen Musikübens klar zu machen, die Gefahren des letzteren zu erörtern und teilweise auch Mittel dagegen anzugeben. Der wichtigste Gesichtspunkt ist für die Musik — wie auch für die sonstige Hygiene — der der Vorbeugung, und als Maßstab für Innehaltung der Grenzen dient die Selbstbeobachtung der etwa eintretenden Ermüdung. Dies bedeutsame Symptom wird in seiner physiologischen Entstehung, seinen Äußerungen und seinen, oft nur zu schwerwiegenden Folgen ausführlich erläutert, wobei auch der Begriff der Übung, deren unzweckmäßige Handhabung eben den Ausgangspunkt des Ermüdungszustands bildet, ebenfalls einer genauen Würdigung unterzogen wird. Das Gegengewicht der beim Üben obwaltenden Muskel- (und Nerven-) Anspannung ist das Ausruhen der betr. Apparate, ihre Entspannung; dies aber ist ein ganz selbstverständlicher, unwillkürlicher Körpervorgang, und ich kann dem Verfasser nicht beipflichten, wenn er z. B. schreibt: „Zunächst ist die Entspannung des ganzen Armes zu erlernen“. Wenn man das Ruhen erst einüben soll, so ist es kein Ausruhen mehr, sondern eine erneute Arbeitsleistung — gerade die Ausschaltung des bisherigen Willensimpulses ist das Wohltätige und Heilsame der wirklichen Ruhe, deren, wie ge-

sagt, selbstverständliches Funktionieren der Verfasser viel zu breit in Regeln gefaßt hat. Sehr zutreffend sind die Warnungen vor übertriebener Sportbetätigung, sowie die Mahnungen zum Erwerben allgemeiner Bildung, die allein aus dem technischen Handwerker den wahren Künstler, den Deuter tieferen menschlichen Empfindens, machen kann. Unterschreiben wird man auch, was der Autor über die Wahl der Lektüre und sonstigen Erholung sagt. Der Schluß des Schriftchens ergeht sich mehr in ästhetischen und pädagogischen Betrachtungen und hat mit eigentlicher Hygiene kaum noch etwas zu tun. Überhaupt vermisse ich das Eingehen auf gewisse konkrete Einzelheiten der beim Musikstudium vorkommenden Schädigungen; so ist das wichtige Problem der Stimmbandüberdehnung beim übertriebenen Üben allzu fleißiger Schüler, oder beim künstlichen In-Die-Höhe-Treiben von Stimmen (wie es einsichtslose Lehrer nicht selten verschulden) gar nicht behandelt, wiewohl nicht wenige Sänger durch diese Faktoren zum stimmlichen Niederbruch gelangen, — ebenso wenig die so häufigen Sehnenentzündungen der Pianistenhände, die durch irrationelles Üben entstehen und ebenfalls schon manchem Klavierspieler die Laufbahn abgeschnitten haben. Desgleichen fehlt der Hinweis auf das wichtige biologische Gesetz, daß nicht nur die Ruhe, sondern auch der Wechsel der Tätigkeit, die Inanspruchnahme anderer Muskel- und Nervenzentren den Ermüdungszustand der vorher gebrauchten aufzuheben imstande ist. Wenn also auch die hygienischen Fragen nicht ganz erschöpfend behandelt sind, so enthält die Arbeit doch, wie erwähnt, eine Summe nützlicher Winke, besonders hinsichtlich der geistigen Werte des Musizierens, die von so vielen nur auf die Technik, das Virtuosenhafte dressierten Kunstjüngern gar zu oft vernachlässigt werden, so daß ihre Lektüre allen ernsthaften Musikstudierenden nur empfohlen werden kann. Dr. Gustav Altmann

196. **Adolf Bernhard Marx:** Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavierwerke. Nach der Originalauflage von 1863 neu herausgegeben von Eugen Schmitz. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg. (Mk. 2.—)

Das Marxsche Buch ist viel gerühmt worden und bietet auch in der Tat genug des Anregenden, daß sich eine Neuauflage rechtfertigt, die hier billig und gut vorliegt. Die Vorzüge des Buches liegen in der warmherzigen Sprache, die aus echter Begeisterung und zweifellos tiefem Empfinden der Beethovenschen Tonwelt quillt. Jeder jüngere Spieler wird durch sie angespornt werden, in diese Wunderwelt einzudringen. Die Mängel des Marxschen Interpretationssystems liegen in der Subjektivität seiner Auffassung, die sich nur auf Empfindung und nur wenig auf kunsttheoretisches Denken stützt. Er will dem Leser immer gleich das letzte, das in Worten überhaupt Unaussprechliche geben. Er hätte bescheidener sein und mehr versuchen sollen, das kunsttheoretische Wissen des Lernenden zu vertiefen. Wo das gelingt, folgt ein tieferes klareres Fühlen von selbst nach. Vor allem möchte ich mich gegen die ständigen Versuche Marxs wenden, den Gefühlsgehalt der Sonaten konkret fassen zu wollen; das führt ihn oft zu bösen Entgleisungen. Da aber, wo er das Ge-

fühlsleben nur allgemeiner andeutet, kommt er selten über Redensarten hinweg. Über das Erkennen der Gliederung und der auf dieser beruhenden Vortragskunst werden aber nur beiläufige Bemerkungen gemacht. Mir scheint aber, uns täte nichts nötiger als ein Beethovenbuch, das von nichts anderem spricht, und dreimal so stark als das Marxsche werden müßte. Erziehung zur Erkenntnis der formalen Schönheiten Beethovenscher Musik müßte sein Titel lauten; wer ihn erschöpfte, hätte zugleich den Versuch Marxs, in die Beethovensche Gefühlswelt hineinzuleuchten, fast miterledigt.

197. **Richard Wicke:** Musikalische Erziehung und Arbeitsschule. Verlag: Ernst Wunderlich, Leipzig 1912. (Mk. 2.50.)

Dieser Plan zu einer musikalischen Volks-erziehung krankt an zwei Fehlern. Erstens ist wohl der Verfasser selbst nicht die außerordentliche musikalische Persönlichkeit (weder seinen Talenten noch seinem Wissen nach), um einen solchen Lehrplan zu entwerfen. Dann unterschätzt er auch die Schwierigkeiten, einer größeren Klasse von Schülern eine auch nur bescheidene musikalische Bildung beizubringen. All die zahlreichen Punkte, die er in seinem Buche aufs Erziehungsprogramm setzt, durchzuführen, ist praktisch in den meisten Fällen unmöglich, und auch zu seinem „Versuchsbericht über die musikalische Arbeit einer Klasse“ schüttelte ich skeptisch den Kopf. Schwerlich hat der Verfasser nachgeprüft, wieviel von dem Vorgetragenen dauernder Besitz der Schüler geworden ist.

Hermann Wetzell

MUSIKALIEN

198. **Carl Schütze:** Lehrgang des Klavier-Etüdenspiels für die Unter- und Mittelstufe, Heft 1—6. Verlag: Steingraber, Leipzig (je Mk. 1.—).

Die Anordnung der Etüden sowie die Angabe der Fingersätze ist gut, und wäre nichts weiter darüber zu sagen; jedoch sind die Anmerkungen, die auf die technischen Ausführungen hinweisen, sowie Vorwort älteren Datums und bedürfen einer kritischen Besprechung. Der Verfasser spricht von Fall des Unterarms, von Hand- und Armgewicht, aber warum denn auch von Fingerdruck- und Handgelenkspiel, wo doch unsere neueste Errungenschaft auf rein technischem Gebiete das Fingerdruck- und Handgelenkspiel verwirft? Durch Fingerdruck wird jede Schnelligkeit unterbunden. Hierbei erhalten wohl die Bänder und Sehnen der Finger muskulöse Kräftigung, die in Steifheit ausläuft, während ein reiner Fingerschwung, wie ihn uns die neueste Lehre gibt, der vom Armgewicht unterstützt wird, dem Spielmechanismus größte Schnelligkeit und Unabhängigkeit zusichert. Betrachten wir unsere großen Pianisten bei Ausführung ihrer Technik, so müssen wir zu folgendem Resultat kommen: je größer die Technik, desto größer die Spielfähigkeit, die Leichtigkeit und das passive Arbeiten des Spielmechanismus, und dies auch umgekehrt. Selbst die vielgepriesene Fixation ist weiter nichts als eine starke Konzentration und Zusammenhalten des Gewichts in dem Momente, da eine Erzeugung des Tones stattfinden soll. Demnach hat auch Fixation mit Druckspiel

nichts gemein, sondern dies ist nur eine falsche Vorstellung. In Heft I der Mittelstufe, Etüde I sagt der Verfasser, daß Tonleiterspiel Finger- und Fingerdruckspiel sei. Das beruht auf Irrtum. Tonleiterspiel ist wohl Fingerspiel, doch ohne jedweden Druck der Finger. Die Finger werden hierbei mit Eigengewicht hochgeworfen und fallen unter Belastung, entweder von Finger-, Hand-, Unterarm- oder ganzem Armgewicht auf die Taste zurück. Je größer der zu erzeugende Ton, um so schwerer die Masse, die zum Erzeugen des Tones nötig. Also, da eine Druckverstärkung, wie sie sich der Verfasser vorstellt, Hemmung hervorruft, und zwar je größer der Druck, desto größer die Reibung, Hemmung, so muß Kraft nach modernen Ansichten und Forschungen mit dem erforderlichen Gewicht erzeugt werden. Akzente werden ebenfalls nicht, wie Schütze meint, mit Fingerdruck, sondern mit Anteilnahme des Gewichtes, das im Ausführungsmomente in Frage kommt, aufgesetzt, aufgeworfen, aufgeschoben, ob tiefe oder hohe Stellung der Hand. Einen Triller in schnellstem Tempo mittels Fingerdruck zu erzeugen ist ein Unding. Entweder dienen die Finger als Stütze des zu rollenden Gewichtes oder es tritt Schiebung ein. Melodie, Gesangston wird erreicht durch Fixation der Finger, Unterarm usw. oder durch weiche Auflage analog einer Pinselführung. Im Vorwort heißt es, daß der Anschlag durch Fall, verbunden mit Druck erzeugt werden müsse, was nach meiner Meinung eine Hemmung mit Unterbinden des Falles, Gewichtes bedeutet. Um eine klarere Tongebung zu erzeugen kann man den Fall mittels Fixierung gestalten, aber nicht mit Druck. Fingerdruck und Fall zusammengefaßt ist ein Widerspruch, der durch falsches Bild hervorgerufen wird. Es gibt ein Fallen auf fixierte Fingerspitze, aber keinen Fall verbunden mit Fingerdruck, da Fingerdruck den Fall aufhebt. Schütze sagt wörtlich in seinem Vorwort: „Alle in den Fingern, Händen und Armen ruhenden Kräfte müssen mit bewußtem Willen unter steter Kontrolle des Ohres bei dem Üben in der natürlichsten, zwanglosesten Weise zweckentsprechend benutzt und ausgenutzt werden.“ Nun muß ich fragen: Ist Fingerdruck zwanglos und natürlich? Antwort: nein, denn — die Natürlichkeit und Zwanglosigkeit ruht einzig und allein in der Passivität. Jede Aktivität, darunter gehört auch Druck der Finger, ist eine Steigerung der Kräfte in Zwangshaltung. Der Fingerdruck ist aktiv, Fingerschwung passiv, da er den natürlichen Funktionen des menschlichen Mechanismus entspricht. Hanns Reiss

199. E. E. Taubert: Hymnus an Amor, für gemischten Chor und Orchester. op. 75. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin. (Part. Mk. 15.00.)

Der Text, eine Verherrlichung und Anrufung des Gottes Amor, ist aus den neugriechischen Liedern des Athanasios Christopoulos von A. Boltz ins Deutsche übertragen und gibt in seiner liebevollglühenden Begeisterung eine gute Unterlage für eine schwungvolle Musik. Diese ist dem Komponisten auch voll gelungen. Sie trägt allerdings ein mehr konservatives als neuartiges Gewand, hat aber durch ihre meisterhafte Konzeption und ihren Aufbau viel für sich und ist im besten Sinne dankbar. Wohl unnötig zu

sagen, daß Chor und Orchester mit großer Sachkenntnis behandelt sind. Das Orchester tritt freilich fast nur als illustrierendes Begleitinstrument auf. In gut klingendem Kontrapunkt und nicht schwer ausführbar weben sich die Chorstimmen ineinander. Eindringlich sind die spitzen Pfeile des Liebesgottes und das Werfen derselben gemalt. An einigen Stellen machen sich zu viele Textwiederholungen etwas abschwächend für die Gesamtwirkung bemerkbar. Aber sonst ist dieser Hymnus ein in jeder Beziehung bemerkenswertes Werk, und ein gut besetzter Chor, der besonders über in der Höhe leistungsfähige Soprane verfügen muß, wird bei der Wiedergabe immer seiner Wirkung sicher sein.

200. Sigfrid Karg-Elert: „Vom Himmel hoch“, Kanzone für Sopransolo, Chor, Solovioline und Orgel. op. 82 No. 2. Verlag: Carl Simon, Berlin. (Part. Mk. 1.80.)

Hier gibt sich der Komponist, von dem schon mehrere derartige kirchliche Werke zur Besprechung vorlagen, sehr einfach und sympathisch. Das Orgelvorspiel hat er einem seiner anderen Orgelwerke entnommen. Weihevoll erklingt danach der Frauenchor, der nur von einem ausgehaltenen hohen Orgelton wie von einer Engelstimme bestrahlt wird. Sehr stimmungsvolle Partien ergeben sich ihm wieder durch die Verschmelzung von Orgel und Solovioline. Gesanglich ist das Werk für Chor und Solo sehr leicht auszuführen und würde, da der Choral „Vom Himmel hoch“ sich durch das Ganze zieht, als kleineres Chorwerk zur Weihnachtszeit in der Kirche stets eines guten Eindruckes sicher sein.

201. Hugo Kaun: Fest-Kantate für gemischten Chor und Orchester. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Kleine Ausgabe Mk. 3.—.)

Diese Komposition ist wohl als Gelegenheitswerk zu betrachten, und als solches wird sie gewiß bei den Festlichkeiten aus Anlaß des Jubiläums unseres Kaiserhauses eine große Rolle spielen, denn sie mündet nach Worten aus Psalm 27 und 29 in einen Hymnus von Klopstock auf Vaterland und Herrscherhaus aus. Die leicht ausführbare Musik weist keine besonders eigenartigen Züge auf. Im besten Sinne effektiv unter großer zielbewußter Ausnutzung von Chor und Orchester kann sie auch kleineren Körperschaften zu festlichen, besonders patriotischen Anlässen empfohlen werden.

202. Othmar Schoeck: Dithyrambe für Doppelchor (gemischten Chor) und großes Orchester mit Orgel. op. 22. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig. (Klavier-Auszug Mk. 4.50.)

Dieser Text von Goethe: „Alles geben die Götter ihren Lieblingen ganz“ scheint die modernen Komponisten ganz besonders anzuziehen. Erst kürzlich ist von Arnold Mendelssohn eine ebenfalls doppelchörige Komposition darüber, allerdings ohne Begleitung, erschienen. Ein Vergleich zwischen diesen beiden an sich interessanten Werken würde aber, sowohl was die poetische Ausschöpfung des Inhaltes anbetrifft als auch in satztechnischer Beziehung, sehr zugunsten Mendelssohns ausfallen. Bei ihm finden wir eine viel sinnigere Auffassung des Textes

und ein meisterhaftes kontrapunktisches Gefüge, während bei Schoeck mehr ein Nacheinander und Nebeneinander der Stimmen des großen Apparates konstatiert werden muß. Der kurze Text, der sich immerfort wiederholt (auf 27 Seiten des Klavierauszuges finden sich fortwährend dieselben Worte) wirkt für uns Moderne leicht ermüdend, wenn er nicht sehr abwechslungsreich und mit eindringlicher Steigerung gestaltet wird. Das sucht Schoeck zu erreichen, indem er den Text erst in einem breitausladenden Tempo und dann in feurigem Allegro bringt, um das Ganze schließlich äußerlich effektiv abzuschließen. Die Anlage ist also gut, es fehlt aber das Zwingende, Notwendige, das uns in Bann schlägt. An die Stimmen, besonders an die Soprane, werden technisch und musikalisch große Anforderungen gestellt. Das Orchester spielt nur eine begleitende Rolle und hat nichts Selbständiges zu sagen.

203. **Friedrich Klose:** „Ein Festgesang Neros“, für Tenorsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Klavierauszug Mk. 4.50.)

Der Text von Victor Hugo (ins Deutsche übertragen von Fr. Karmin) läßt den entmenschten Nero, den Kaiser Roms, und seine Gefährten sprechen. Er hat sie zu sich geladen, um ihnen das größte und schönste Schauspiel vorzuführen, das je die Welt gesehen — den Brand von Rom. Sie jauchzen ihm Beifall für seine Tat, freuen sich mit ihm über die brennende Stadt und stürzen sich am Schluß mit ihm auf die Christen, denen sie die Schuld an dem Brande zuschieben. Ethische Werte kann uns ja diese blutrünstige Schilderung einer so entnervten Zeit nicht bringen, aber warum soll auch nicht einmal so etwas komponiert werden. Die Musik sucht in abwechselnden Gesängen zwischen Nero (Tenor) und Chor und illustrierenden Orchesterzwischenspielen den wahnsinnigen Festestaumel und die Freude über das grandiose Schauspiel auszudrücken, und man muß zugestehen, daß ihr das gelungen ist. Den Höhepunkt erreicht die musikalische Darstellung, als die Orgel den Choral der zu Tode gehetzten Christen in das Wutgeheul des Chores und Orchesters hineinschleudert. Der Komponist stellt an den Soloten große stimmliche Anforderungen, und auch an die Bewältigung der Chorpharten können sich nur erstklassige Körperschaften wagen. Auch das Orchester ist, wie man nach dem Auszuge urteilen kann, mit großen Aufgaben bedacht, und für seine sachkundige Behandlung spricht wohl der Name des Verfassers. Emil Thilo

204. **Arcangelo Corelli:** Concerto Grosso No. 8 (Fatto per la notte di Natale). Weihnachtsmusik für Streichorchester. Für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Arnold Schering. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Part. Mk. 3.—.)

Der Name des Bearbeiters bürgt schon ohne weiteres dafür, daß diese Ausgabe wirklich „praktischen“ Wert hat. Nach modernen Prinzipien in Partitur gesetzt und mit logischen Phrasierungs- und Vortragszeichen versehen, bedeutet diese neue Arbeit Scherings, der ja speziell für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts als genauer Kenner anzusprechen ist, eine wesentliche

Bereicherung der Konzert-Literatur. Ein für das moderne Klavier ausgesetzter basso continuo, der dem Ganzen eine gewisse orchestrale Rundung gibt, dürfte für die weitere Verbreitung dieser Spezies alter Kammermusik kein unwesentlicher Vorteil sein. Das „Pastorale“ hieraus erschien auch einzeln.

205. **Hermann W. von Waltershausen:** Vier Lieder für hohen Sopran und Orchester. (Ausgabe für Gesang und Klavier.) Drei Masken-Verlag, G. m. b. H., München. (No. 1 Mk. 1.—, No. 2 und 4 Mk. 1.20, No. 3 Mk. 1.50).

In diesen vier Gesängen („Lieder“ ist wohl ein etwas deplacierter Ausdruck) ist der Komponist hypermodern. Der Klavierpart bedingt eine äußerst diffizile Behandlung, da er ob seiner orchestralen Polyphonie viele harmonische Härten aufweist, die bei der klaviertemperierten Stimmung mehr zutage treten als im Orchester. Da mir jedoch die Partitur nicht vorliegt, sondern nur die Ausgabe für Klavier und Gesang (die Partitur ist noch nicht im Druck erschienen), so vermag ich nicht genau zu ersehen, inwiefern diese harmonischen Härten bedingt und berechtigt sind. Immerhin enthalten diese Lieder manches Anerkennenswerte. Das zweite und dritte („Virgo et mater“ und „Aus dem 30jähr. Krieg“) sind meiner Meinung nach am gelungensten; ich kann diese weiterer Beachtung empfehlen.

206. **Paul Dupin:** Sonate en ut majeur pour le Piano. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Fr. 8.—.)

Ein Werk von durchaus impressionistischem Charakter. Mitunter erfreuliche thematische Prägnanz oder eine Episode logischer Klarheit, dann wieder chaotisches Tongeklebe und übertriebene Nuancierungswut aufweisend, ist dieses ungesunde Produkt einer noch ungesunderen musikalischen Richtung des modernen Frankreich durchaus abzulehnen.

Carl Robert Blum

207. **Joseph Wieniawski:** Quatuor. op. 32. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Part. Mk. 2.—.)

Ein prächtiges Werk. Garnicht tiefsinnig, aber musikalisch überaus anregend. Am besten gelungen ist das Scherzo, dessen frischer Humor überaus erquickend wirkt. Der langsame Satz zeigt starkes Empfinden, wengleich er nicht eben Neues offenbart. Sehr wirkungsvoll sind die beiden Ecksätze aufgebaut, die äußerlich dem landläufigen Schema folgen. Bemerkenswert erscheint mir auch das Stilgefühl des Komponisten. Seine Musik ist wirklich ganz und gar für vier Streichinstrumente erdacht und geschrieben; er mutet den Instrumenten nirgends heroische Anstrengungen zu, denen sie nicht gewachsen sind, und schreibt nicht eine für Streichquartett arrangierte Symphonie (wie so mancher Komponist unserer Zeit), sondern läßt die vier Instrumente fröhlich mit- und gegeneinander konzertieren. So zeigt er sich in der Beschränkung als ein Meister, dessen hervorragendes Können mir trotz vielfach abweichender Geschmacksrichtung starken Eindruck gemacht hat.

Dr. Richard H. Stein
Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

OPER

AMSTERDAM: Die Aufführung von Strauß' „Salome“ durch den hiesigen Wagner-Verein war ein Riesenerfolg. Unser Concertgebouw-Orchester wirkte mit; die Salome von Aino Ackté und der Herodes von Jacques Urlus waren geradezu vollendete Leistungen.

Chr. Freyer

BARMEN: Gäste in Hülle und Fülle, obschon die klangvollsten wie Soomer und Herold von der Absagekrankheit befallen wurden. Von den Erschienenen hatten die Tenoristen Hochheim und Nardow schöne Erfolge; Xenia Dorliac, eine russisch-französische Sängerin mit ausgezeichnete deutscher Aussprache, machte einen mißlungenen Versuch, als Elisabeth und Walküren-Brünnhilde in die Reihe der internationalen Sterne zu gelangen. Als Beweise bedeutender Leistungsfähigkeit der Oper und ihrer Leiter seien „Ariadne auf Naxos“, „Der Gefangene der Zarin“, „Othello“ als Erstaufführungen genannt; dazu lobenswerte Neueinstudierungen: „Afrikanerin“, „Wildschütz“, „Evangelimann“. Die Heldenentenfrage wurde durch den fünften Bewerber Max Anton als Tristan glücklich gelöst. Mit Bedauern sieht man Robert Heger, den fleißigen, ernsthaft-gediegenen ersten Kapellmeister, scheiden; auch der zuverlässige und gewandte lyrische Bariton Maly-Motta, sowie der Heldenentor Büttner wechseln den Wirkungskreis. — Die Operette hatte mit neuen Werken wieder nicht viel Glück; „Der ledige Gatte“ verdient als Beweis einer erschütternden künstlerischen Bedürfnislosigkeit seiner Wort- und Tonerzeuger besondere Erwähnung. Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Eine fieberhaft bewegte Saison hat im Deutschen Opernhaus ihren offiziellen und überraschenden Abschluß gefunden. Man unternahm eine Ehrenrettung Goldmarks mit der Aufführung der „Königin von Saba“. Die Schicksale des Werkes sind von einer hastig vorwärts schreitenden Entwicklung bestimmt. Zwischen Meyerbeer und Wagner eingeklemt, verliert es den Atem. Wirklich? In Berlin 1879 zum ersten Male aufgeführt, gewann es hier Namen und Rang. Aber das hindert nicht, daß es als pensionierter Würdenträger betrachtet wird. Es ist gut, die Gelegenheit zu nützen und sich die Partitur in die Ohren klingen zu lassen. Vielleicht läßt sich feststellen, daß hier gesündigt worden ist. Wir schalten zunächst alle Vorurteile gegen die „große Oper“ aus. Selbst Richard Wagner hat uns nicht von ihr kurieren können. Ganz im Gegenteil. Da ist ein erster Akt mit sicherem Theaterinstinkt hingesezt. Die sehnsüchtig harrende Sulamith, der von Amors Pfeilen doppelt getroffene Assad, die Königin von Saba, die ihre Vergangenheit nicht wahr haben will, feierliche Aufzüge und Chöre — das gibt ein buntes Durch- und Nebeneinander, dem es an Spannung nicht fehlt. (Ein Bravo dem Regisseur Felix Lagenbusch!) Und was ficht uns die orientalische Würde, das gedehnte Pathos der Szenen an? Auch das Musikdrama, gerade das Musikdrama macht sie uns plausibel. Es kommt eben darauf an, wie die Pausen mit Musik gefüllt werden. Und da ist zu sagen,

daß Goldmark mit einer Erfindung, mit einem Orchesterkolorit aufwartet, wie sie nur dem Hirn, dem Ohr eines echten und in seiner Weise originalen Musikers entströmen. Stücke wie der F-dur $\frac{6}{4}$ -Takt, der Ensemblesatz in as-moll, die Erzählung Assads, der Festmarsch gelingen nur Auserwählten. Im zweiten Akt giebt's bereits gewagte Dinge, und selbst Liebhaber starker Würzen kommen auf ihre Rechnung. Der unbegleitete Lockruf der Astaroth (von Maria Schneider hübsch gesungen), ein reizendes Stück musikalischer Exotik, führt zu einem erotischen Höhepunkt: die Königin, die verratene grande dame umhüllt im Mondenschein mit ihrem Schleier Assad und wer weiß, was noch alles. Von da ab wird ein langsames Sinken fühlbar. Die beiden problematischen Naturen Assad und die Königin von Saba kopieren sich, Goldmark bleibt am Dekorativen hängen, und das Unerhörte, das Allerheiligste des Tempels mit seinen Priestern und Leviten, eine allerdings ungewohnte Augenweide kann uns einen Ersatz für den dramatischen Ausfall nicht bieten. Aber in der Ballettmusik, im Tanz der Almeen, der den dritten Akt einleitet, werden wir dem Musiker Goldmark zurückgewonnen. Der Schlußakt in der Wüste am einsamen, vom Sturme gepeitschten Palmbaum ist hier gekürzt. Die Königin von Saba, die Assad noch einmal vergeblich verführen, dann in einer Fata Morgana entschweben sollte, ist auf Nimmerwiedersehen verschwunden; wir wissen aber, daß der Sünder bekehrt ist und in Sulamiths Armen seinen gequälten und nicht gerade starken Geist aufgibt. Das ist schwach. Und das Ergebnis? Das Werk wäre, noch weiter zusammengezogen, von Zeit zu Zeit sehr wohl zu genießen. Zumal am Deutschen Opernhaus, das im dekorativen Teil Außerordentliches, im gesanglichen höchst Anerkennenswertes leistete. Der problematische Assad fand zwar in Heinz Arensen einen Vertreter, dem auch die steile Höhe und noch manches andere Problem war; die Königin von Saba Emmy Zimmermanns hatte nicht ganz den lockenden Reiz, der einen Bräutigam auf Abwege führt; die Sulamith Lulu Kaessers blieb tüchtig wie der Salomo Julius Roethers und der Hohepriester Ernst Lehmanns. Eduard Mörike sorgte für ein treffliches Orchester. Dem Deutschen Opernhaus aber, das zunächst das Gespenst des Bankrotts aus dem Berliner Opernleben verjagt hat, rufe ich ein frohes Wiedersehen zu. —

Das Königliche Opernhaus benutzte das Regierungsjubiläum des Kaisers, um den bösen Kritikern (vorübergehend) den Mund zu stopfen. Es ließ das Beste, was es zu bieten hatte, Revue passieren: „Ariadne“, „Orpheus“, „Fidelio“, „Rosenkavalier“, „Zauberflöte“, „Hugenotten“ und den neu hergerichteten „Ring“. Die „Götterdämmerung“, die noch ausstand, zu sehen, war ich verhindert. Aber der Geist dieser Neustudierung ist hier gekennzeichnet worden: es handelte sich in erster Linie darum, das Wagnerwerk neu einzukleiden. Das ist gelungen. Verniedlichungen des musikalischen Teils habe ich hier festgenagelt. Im „Ring“ aber stand das Königliche Opernhaus völlig auf eigenen Füßen. Ein Plus an Arbeit ist nicht zu verkennen. Aber die

Kapellmeisternöte sind — trotz dem neuen und sehr tüchtigen Generalmusikdirektor Leo Blech — nicht beseitigt. Und was wird nach Wagner kommen?

Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater hatte mit der „Vernarrten Prinzess“ von Oskar von Chelius eine Niete gezogen, weil der Text von O. J. Bierbaum ebenso wenig wie die Musik fesselte. Schade um die vergeudete Mühe, Zeit und glänzende Ausstattung, die einer besseren Sache würdig gewesen wären. Der Komponist war Zeuge des schwachen Achtungserfolges; das Werk verschwand rasch im Orkus, aus dem es keine Wiederkehr gibt. Von älteren Werken wurden „Die Zauberflöte“, „Hoffmanns Erzählungen“ und „Der Wildschütz“ nach längerer Pause wieder aufgeführt; alle drei erwiesen sich als zugkräftig. Die Heldenentfrage macht der Theaterleitung viel Sorge. Sie sucht für O. Lähnemann Ersatz; von den Bewerbern halten sich Jacques Decker und Fritz Stein die Wage; beide empfehlen sich durch stimmliche, körperliche und schauspielerische Vorzüge, so daß die Wahl schwer wird. Demnächst geht „Stella maris“ von Alfred Kaiser als Neuheit über unsere Bühne.

Ernst Stier

BRÜSSEL: Das hiesige Publikum hat den Opern Puccini's immer große Sympathien entgegengebracht, und so entsprach es nur dem gegenseitigen Interesse, wenn die Monnaie-Direktion sein letztes Werk „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ seinen Verehrern vorführte. Die Erwartungen wurden etwas getäuscht, denn an Stelle des mit Recht geschätzten melodischen Elementes hat Puccini seiner Muse Gewalt angetan, indem er, dem abenteuerlichen Drama entsprechend, das Dramatische in den Vordergrund stellte und dies dadurch zu erreichen suchte, daß er nach dem Muster der modernen Dissonanzenjäger auf den Effekt allzusehr hinarbeitete, dabei aber eben sein Talent forcierte und die große Linie verlor. Hoffentlich wird er in Zukunft wieder zu seiner ihm von der Natur so reich verliehenen Melodik, die ihm so allgemeine Erfolge eintrug, zurückkehren. Das Publikum bereitete dem Werk einen warmen Erfolg. — Eine weitere Novität war „Proserpine“, Text nach Vacquerie von Gallet, Musik von Saint-Saëns. Das Werk datiert vom Jahre 1887, wo es an der Opéra Comique in Paris ohne großen Erfolg das Licht erblickte. Auch einer späteren Aufführung an der Großen Oper blieb ein nachhaltiger Erfolg versagt. Wie alles, was Saint-Saëns schreibt, zeigt auch dieses Werk den feinen Musiker: vollendete Klarheit, schöne Linienführung, edle Melodik. In unserer dissonanzenreichen Gegenwart ist es für das Ohr ein wahres Labsal, keine falschen Klänge zu hören. Andererseits vermißt man das jugendliche Feuer und den dramatischen Schwung seiner früheren Werke wie „Samson“, „Henri IV.“; die „Proserpine“ bildet den Anfang seiner letzten Epoche, die nicht die beste ist. Die Handlung ist kurz folgende: Die vielumworbene Proserpine liebt Sabatino, dessen Anträge sie früher ausgeschlagen. Dieser fühlt seitdem eine starke Zuneigung zu Angiola, der Schwester seines Freundes Rezio, bei dem er um ihre Hand anhält. Vergebens sucht Proserpine die Verbindung zu hintertreiben; sie dingt

Mörder und wird selbst im letzten Augenblick zurückgehalten, als sie Angiola erdolchen will. Da ihr auch dies mißlungen, ersticht sie sich selbst... Das Publikum bereitete namentlich dem zweiten Akte einen herzlichen Erfolg und ließ daran den anwesenden Komponisten teilnehmen. Die beiden Novitäten wurden unter der Leitung des jungen tüchtigen Kapellmeisters Lauwereyns ausgezeichnet aufgeführt. — Die Saison naht ihrem Ende, und die Direktion bietet alles auf, um den Abschluß interessant zu gestalten. Ende April fand ein großer Wagner-Zyklus mit deutschen Künstlern statt, zu dem, trotz dreifacher Preise, die Plätze im Nu vergriffen waren.

Felix Welcker

DORTMUND: Otto Neitzels reizende Rokoko-Oper „Die Barbarina“ hatte bei ihrer hiesigen Erstaufführung einen großen Erfolg. Auf charakteristische Motive gegründet, mit manchen eindrucksvollen melodischen Sologesängen, Ensemblesätzen und Chören in geschlossener Form, fließt Neitzels musikalische Sprache, oft mit feinem Humor gewürzt, originell und anregend dahin. Glückliche Erfindung paart sich mit bedeutendem Können, und reizende Tanzweisen im Stile jener Zeit wechseln ab mit maßvoller moderner Orchesterbehandlung. Kapellmeister Wolfram und die besten unserer Opernkkräfte verhalfen der Schöpfung zu frischem Leben, und immer von neuem wurde der anwesende Komponist nach den einzelnen Akten und am Schlusse gerufen. — Den Schluß der Spielzeit bildete „Fausts Verdammung“ von Berlioz, die, auf äußeren Erfolg zugeschnitten, in den prächtigen Bühnenbildern die hohe Leistungsfähigkeit unserer Oper dartat. — Zu Ehren ihres scheidenden Direktors, Alois Hofmann, der lange Jahre die Dortmunder Bühne geleitet und auf ihre jetzige künstlerische Höhe gebracht hat, gaben die Opernmitglieder ein Abschiedskonzert, ihm zum letzten Male ihre Liebe und Verehrung bezeugend.

Heinrich Bülle

DÜSSELDORF: Etwas verspätet, aber immer noch früh genug, jedenfalls nicht umsonst langerhand vorbereitet, kam auch Düsseldorf zu seiner Premiere von „Ariadne auf Naxos“. Was in dem Werke Schönes ist, das wurde restlos zutage gefördert. Klugerweise hatte man dem Molière die Perücke energisch gekürzt. Die köstliche Musik zu dem, was geblieben war, zeigte sich in ihrer kammermusikalischen Reserviertheit und Feinheit so besonders wirksam. Die Tafelszene wurde geradezu berückend schön gespielt. Auch die Oper selbst kam zu ihrem Rechte. Schade, daß, wie anderwärts, die Ariadne-Szene ebenso wie die an und für sich köstliche Zerbinetta-Koloraturarie durch allzu große Ausdehnung ermüdeten. Die Ausstattung und szenische Aufmachung waren ein Meisterstück der Schauspiel- und Opernregie, für die Bela Duschack und Robert Leffler zeichneten. Kapellmeister Fröhlich verhalf Richard Strauß zu hohen Ehren. Als Jourdain, Frau Jourdain, Dorimene, Dorantes boten Emil Wirth, Else Kittner, Franziska Wendt, Fritz Hellmuth Leistungen, die Molière's Eigenart zur Geltung brachten. Auch die Charakterrollen der Lehrmeister des guten Jourdain waren gut besetzt. Die Ariadne sang Johanna Leisner schlicht und recht, weder zu schwererwiegenden Bedenken,

noch zu besonderer Anerkennung verpflichtend. Sorréze sang den Bacchus mit frischer Stimme. Gertrud Stretten verdiente sich durch die Hingabe, mit der sie sich in die heikle Aufgabe der Zerbinetta vertiefte, volle Würdigung, ohne jedoch der Rolle vollständig gewachsen zu sein. Die kleineren, aber durch ihre Ensemblewirkung so wichtigen Partien ließen hinsichtlich der sicheren, einheitlichen und musikalisch ausgefeilten Wiedergabe der zum Teil wunderbar schönen Gesänge noch manchen Wunsch unerfüllt. Die choreographischen Darbietungen verrieten ebensoviel Geschmack wie Stilgefühl. Die Vorstellung fand eine nicht einmütige, aber doch vorwiegend sehr beifällige Aufnahme.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Als jugendlicher Heldentenor ist Karl Baum (Breslau) unserer Bühne verpflichtet worden. Sein Lohengrin und Don José zeigten, daß bei ihm die Vorzüge die Mängel überwiegen. Der Spielplan brachte vor Schluß der Spielzeit noch „Zar und Zimmermann“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Der Barbier von Sevilla“ und „Die schöne Galathee“. Als Nachsaison zur Jahrhundertfeier gab es noch zehn Abende mit Werken von Mozart („Figaros Hochzeit“, „Zauberflöte“), Beethoven („Fidelio“), Wagner („Tristan und Isolde“, „Der Fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Die Meistersinger“, „Lohengrin“), Humperdinck („Königskinder“), wobei Direktor Artur von Gerlach mit der stil- und stimmungsvollen Inszenierung der letzteren und der „Hochzeit des Figaro“ sein vorzügliches Regietalent bekundete, dazu ein Konzert mit dem Städtischen Orchester unter Ernst Knoch und der in vorzüglicher Schule gebildeten Koloratursängerin Elsie Cochraine (Paris).

F. Schemensky

GRAZ: Ende Februar fand hier die Erstaufführung der Musikkomödie „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauß statt. Das Werk hinterließ nicht gerade einen tiefen Eindruck, kann aber trotzdem als der größte Opernerfolg dieser Spielzeit bezeichnet werden. Bisher fanden acht Aufführungen statt, die alle sehr gut besucht waren. Die Wiedergabe selbst war aller Ehren wert. Julius Grevenberg hat für einen wirklich sehenswerten szenischen Rahmen gesorgt und Oscar C. Posad die Partitur mit einer geradezu rührenden Liebe und Sorgfalt lebendig gemacht. Glänzend war die Marschallin Fanny Prachers, sehr tüchtig der Ochs Josef von Manovardas, recht brauchbar der Rosenkavalier des Frl. Marie Morawetz. Auch Fritz Schorr als Faninal konnte gefallen, unzulänglich war lediglich Else Hartmann als Sophie. — Nach mehrjähriger Pause wurde Verdi's „Othello“ unter Giuseppe Rios befeuernder Leitung wieder aufgeführt, wobei Fritz Bischoff (Othello) und Ernst Fischer (Jago) ausgezeichnete Leistungen boten, denen sich als dritte im Bunde die Desdemona Fanny Prachers würdig zugesellte. — Bianca Stagno, die Tochter Gemma Bellincioni's, betrat im Grazer Opernhaus zum erstenmal in ihrem Leben die Bretter, und zwar mit unterschiedenem Erfolg. Geradezu verblüffend ist die Ähnlichkeit der Tochter mit der Mutter in jeder Beziehung: im bis auf die kleinsten Einzelheiten streng charakteristischen Spiel, in der

hervorragenden Gesangstechnik, in der eigenartig timbrierten, in der Höhe etwas herben Stimme. Die Stagno ist tatsächlich die Bellincioni „in kleiner Ausgabe“. Sie sang die Madame Butterfly, die Mimi, die Nedda und die Manon und hatte einen von Abend zu Abend steigenden Erfolg zu verzeichnen. — Als Wotan („Walküre“) gastierte Fritz Feinhals und errang abermals mit seinem wahrhaft durchgeistigten Spiel und seiner außergewöhnlich schönen und kraftvollen Stimme stürmischen Beifall. — Die Gastspiele auf Engagement fanden mit dem erfolglosen Debüt des Heldenentors Etienne Schindling und dem äußerst erfolgreichen Auftreten der dramatischen Koloratursängerin Paula Stein ihre Fortsetzung.

Dr. Otto Hödel

KÖLN: Im Opernhause gab Berte Schelper von Frankfurt als Anstellungskandidatin nach ihrer früheren brillanten „Troubadour“-Leonore jetzt die Titelpartie in „Fidelio“, wenn auch die wünschenswerte letzte stimmliche Wucht gegen Schluß der Arie nicht ausklang, nach der gesanglichen wie darstellerischen Seite so ausgezeichnet, daß der Künstlerin Gewinnung für Köln nur warm befürwortet werden kann. — Fritz Rémond hat uns mit angestrengtester persönlicher Regiearbeit eine wundervolle Neuinszenierung von Webers „Oberon“ gebracht und damit einen gewaltigen Erfolg errungen. Die nach seinen Ideen beschaffte, über 40000 Mk. kostende, außerordentlich geschmackvolle Ausstattung überbietet an poesievoller Pracht alles bisher Gesehene. Mit der auch im einzelnen trefflichen Darstellung verbindet sich eine durch Gustav Brecher mit allem Feinsinn vermittelte hochstehende musikalische Wiedergabe. Den von seinen Fachkollegen vielgefürchteten Hünön gibt Modest Menzinsky sehr ritterlich mit aller stimmlichen und gesangskünstlerischen Bravour — eine Leistung glänzenden Stils. Weiter boten Alice Guszalewicz (Rezia), Frieda Felser (Fatime) und Julius vom Scheidt (Scherasmin) schöne Gestaltungen. Das Webersche Werk ist inzwischen zur Sensation gediehen und bei den in kurzer Frist bisher stattgehabten fünf Aufführungen war (zumeist bei aufgehobenem Abonnement) das große Haus vollständig ausverkauft. Die doppelte Besetzung der vier Hauptrollen hat sich als eine ebenso notwendige wie gedeihliche Disposition erwiesen. Wieland und der Textdichter Planché hätten allen Grund, sich der so liebevollen und von poetischer Phantasie beschwingten glänzend-märchenhaften Ausstattung der nunmehr 87jährigen Oper zu freuen, und indem ich registrieren darf, hier in der Presse sowie bei kunstliebenden Stadtvätern die erste Anregung zur jetzt mit enormen Geldmitteln vollzogenen Neuinszenierung des Werkes vor Jahren gegeben zu haben, empfinde ich in dem jetzigen schönen Resultate gewiß einige Genugtuung, aber, so rühmlich auch die musikalische Wiedergabe an sich ist (Gustav Brecher hat das Mögliche getan), habe ich leider die Empfindung, daß Pomp und Vielgestaltigkeit der Ausstattung Webers herrliche Musik bis zu gewissem Grade schmälern insofern, als sie nach Gebühr zu würdigen das schauende Publikum nicht mehr die erforderliche Ruhe findet. — Im Opernhause gab es noch ganz kurz vor

Saisonschluß eine vorzügliche Neueinstudierung von Mozarts „Don Juan“. Gustav Brecher hat damit eine außerordentlich feine und stil-schöne Arbeit getan, die denn auch im Orchester und Ensemble eindrucksvollste Resultate zeitigte. Leider hatte der einheimische Vertreter der Titelrolle auf der Hauptprobe einen Unfall, der sein Auftreten unmöglich machte, und der einspringende Düsseldorfer Baritonist Gustav Waschow hat, unbeschadet sonstiger Vorzüge, gerade für diese Figur keine sonderliche Eignung. Als Anna und Elvira, Octavio und Masetto zeichneten sich Sofie Wolf und Frieda Felser, Max Pauli und Julius vom Scheidt besonders aus. — Den Kehraus der Spielzeit bildete als Extravorstellung am 1. Juni eine zum Besten des Chorporsonals veranstaltete (ausverkaufte) Aufführung des „Lieben Augustin“ von Leo Fall mit Konzerteinlagen. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Kamen auch keine Novitäten mehr, kam es auch nicht zu dem anfangs versprochenen „Ring“, so wurde doch das Interesse durch eine Reihe guter Vorstellungen wachgehalten, die den Spielplan annähernd auf das gewohnte Gebiet ausdehnten. Während Willy Stuhlfeld als Regisseur die auf ihn gesetzten Hoffnungen voll auf erfüllte, ergänzten die beiden ersten Kapellmeister einander in anfeuerndem Wettstreit; der länger eingesessene Paul Frommer, ein fleißiger, routinierter Theatermann, brachte so u. a. die neu inszenierte „Zauberflöte“ vorzüglich heraus mit Walter Favre als einem Tamino, der jetzt schon nicht sehr viele seinesgleichen hat (die Aufführung hat sich später verschlechtert), Alfred Schink, der „neue Mann“, als ein intuitiver, energievoller Wagner-Darleger die „Walküre“ und den „Siegfried“ mit dem intelligenten Otto Fanger in den beiden Wälsungengestalten. Durch Gastspiele wurde gesucht, die erlöschende Flamme anzufachen: Charlotte Uhr zeigte vor ausverkauften Häusern ihre Fortschritte als Darstellerin, gesanglich ist sie beim Alten stehen geblieben; Maria Labia führte sich interessant ein; Paul Knüpfer sang leider nur an einem Abend. Enfin: la saison est morte. Ein freundliches Epitaph auf ihr Grab — sie war nicht schlecht, die erste Spielzeit der Ära Berg-Ehlert. Trotzdem dürfen wir uns noch mehr von der nächsten versprechen, in der wir die endliche Vollendung der immer noch sich hinziehenden Bühnenumbauten zu erwarten haben. Dr. Lucian Kamieński

MAINZ: In der Aufstellung und Einteilung des Spielplans macht sich in dieser Saison entgegen früheren Jahren eine Hilflosigkeit geltend, die wohl auf das Nichtvorhandensein eines ausreichenden, geschulten Ensembles zurückzuführen ist, wodurch das Herausbringen großer Opern ungemein erschwert wird. Während der angekündigte Wagnerzyklus unter diesen mißlichen Umständen erst bis zum „Tristan“ vorgeschritten ist und der noch rückständige „Ring“ wohl kaum ohne Hinzuziehung von Gästen ermöglicht werden dürfte, hat die Direktion ihre Schaffenskraft zwei Neuaufführungen angedeihen lassen, denen eine verschiedenartige Beurteilung zuteil ward. „Waldidyll“, ein lyrischer Einakter des englischen Komponisten Alick Morvaren, der in schlichter Einfachheit und

stimmungsvoller Gemüts-tiefe die poetische Liebesepisode eines gereiften Mannes mit der jungen Försterstochter und seine freiwillige Ent-sagung behandelt, fand nicht beim Publikum das richtige Verständnis, wie es diese feinsinnige und liebenswürdige Musik verdiente, während sich die dreiaktige Spieloper „Der Arzt wider Willen“ von Gounod in Reznicek's Bearbeitung mit ihrer derben Komik und ihren burlesken Situationen als ein flottgearbeitetes, durchaus bühnenkräftiges Werk erwies, dessen Ausgrabung für unsere produktionsarme Zeit fraglos einen Gewinn bedeutet. Fritz Rupp in der Titelrolle verstand seiner Begabung als Spielbariton weitgehende Geltung zu verschaffen. — Einen ansehnlichen Erfolg hatte wieder Kienzls „Kuh-reigen“ zu verzeichnen, der bereits in ver-gangener Saison sich viele Freunde erwarb und mit seinem tragischen Schluß einen starken Eindruck hinterließ. — Ein Gastspiel Sigrid Arnoldsons als Regimentstochter zeigte nach vorausgegangener, eindringlicher Reklame das gewohnte elegante, aber in seiner Wirkung stets gleichgestimmte Bild, während Charlotte Uhr vom Frankfurter Opernhaus, die als Ariadne bei uns einkehrte, vermöge ihrer glänzenden Stimmittel und hinreißenden Gesten mit suggestiver Gewalt die Zuhörerschaft zu fesseln vermochte. — Besondere Aufmerksamkeit wird man auch der künstlerischen Entwicklung des jungen Baritonisten Joseph Groenen zuwenden dürfen, der nach einem außerordentlich günstig verlaufenen Gastspiel als Holländer für zwei Jahre an unsere Bühne verpflichtet wurde.

Leopold Reichert

NEW YORK: Seit meinem letzten Bericht ist nichts wichtiges im Metropolitan passiert außer der Erstaufführung in Amerika von Moussorgsky's nihilistischem „Boris Godou-noff“, der mit viel Applaus aufgenommen wurde, obgleich das Werk weder Oper noch Musik-drama ist — ohne einschmeichelnde vokale Melodie einerseits, und andererseits ohne inneren Zusammenhang. Was am besten gefiel waren die imponierenden Chöre und die charakteristi-schen Szenen aus dem russischen Volksleben. — Erfreulich war der Erfolg der „Zauberflöte“, die neunmal aufgeführt wurde. In der Zahl der Aufführungen steht Wagner, wie immer, obenan, mit 35 Aufführungen. Puccini folgt mit 28, dann Verdi mit 16. Eigentümlicherweise wurde gar nichts getan, um an die Zentenarfeier von Wagner und Verdi zu mahnen, während doch die Orchester dutzendweise Wagnerkonzerte veran-stalteten. — Unter den für nächste Saison ver-sprochenen Novitäten befindet sich eine kleine Oper „Madeleine“ von Victor Herbert und Monte-mezzi's „L'Amore dei tre re“, die in Mailand ihre Premiere hatte. Man spricht auch sehr viel von zwei neuen Theatern für billige Opernauffüh-rungen, die wir nächsten Winter haben sollen, eine unter Hammerstein, die andere unter Aborn; und auch der City Club (von dem Metropolitan unterstützt) träumt von einer 45 Wochen dauernden Saison! Lauter Seifenblasen, wie ich glaube. New York wünscht keine billige Oper — wenigstens keine billigen Sänger.

Henry T. Finck

PARIS: Massenet's Verleger Heugel hatte sich in den Kopf gesetzt, der große Meister

dürfe nur noch einen rein nationalen Stoff behandeln. Boukay, ein beliebter Dichter volkstümlicher Lieder, der eigentlich Couyba heißt und ein angesehener Senator ist, schlug Rabelais' „Pantagruel“ vor. Er wagte es freilich nicht selbst, an das berühmte Werk des großen Humanisten die dramatisierende Frevlerhand anzulegen, sondern überließ dies dem wenig bekannten Spezialisten Spitzmüller und begnügte sich ungefähr im Geschmacke Rabelais' und in seiner Sprache einige Couplets zu reimen. Massenet, dessen Kompositionshunger auch dann noch groß war, als ihm die Krankheiten des Alters bereits zusetzten, war sofort Feuer und Flamme für den neuen Stoff und gab sich keine Rechenschaft davon, wie wenig er für ihn geeignet war. Rabelais' „Panurge“, welcher der neuen Oper den Titel gegeben hat, und alle übrigen Figuren seines großen Romanes „Gargantua und Pantagruel“ sind von derbster komischer Natur, und Massenet hat in allen seinen Werken eigentlich nur einmal eine gelungene komische Figur auf die Bühne gestellt, und auch diese ist nur eine Nebenfigur, nämlich die des Sergeanten Lescaut in der „Manon“, der in so eigentümlicher Weise die Familienehre seiner Cousine verteidigt. Weder der Teufel in der „Griseldis“ noch der Sancho Pansa im „Don Quichotte“ sind ihm geraten. Massenet hat denn auch jeden Anlaß benutzt, um aus dem wahren komischen Ton ins Sentimentale zu fallen, und sich im übrigen mit glatter Routine begnügt. Um dem Tonsetzer möglichst weit entgegenzukommen, bemühten sich Couyba und Spitzmüller besonders, weibliche Rollen zu erfinden, die bei Rabelais nicht vorgezeichnet sind und doch entscheidend in die Handlung eingreifen. Es ist ihnen das so ziemlich gelungen. Sie machen aus dem witzigen Vagabunden Panurge, der bei Rabelais unbeweibt bleibt, weil ihm die Gelehrten nicht sagen können, ob ihm seine Frau treu sein werde, von vornherein einen Ehemann, der nach einem Hausstreite davon-gelaufen ist, weil sich seine geprügelte Frau als tot ausgegeben hat. So trifft er am Narrenfest in Paris mit dem edlen Herrn Pantagruel zusammen und wird von diesem nach der berühmten Abtei von Thélème in der Touraine gebracht, wo jeder tun kann, was ihm beliebt. Seine zänkische Frau verfolgt ihn aber auch dorthin und beichtet ihm, da er sich als Mönch ausgibt, eine dreifache Untreue, wodurch Panurges Leidenschaft für sie wieder angefacht wird. Er verfolgt sie daher im dritten Akt bis auf die Insel der Laternen-träger, wo die Versöhnung des Ehepaares erfolgt, da die junge Frau auf den Rat der Königin der Insel die Rolle des Orakels der göttlichen Flasche übernimmt und auf diese Weise ihre Lüge bekennet. Vielleicht wäre aus der Partie dieser Colombe etwas zu machen gewesen, wenn sich Massenet nicht noch einmal in den Kopf gesetzt hätte, die Altistin Lucy Arbell zu beschäftigen, deren ungefüges Organ schon in der Partie der Dulcinea durchaus nicht am Platze gewesen war. Sie hat zwar seither an Bühnengewandtheit gewonnen, aber ihre gesangliche Leistung war so ungleich wie immer. Hier wäre ein Koloratur-sopran eher angezeigt gewesen. Das Gleiche gilt in geringerem Grade auch von dem sehr begabten Sänger der Titelpartie, Marcoux, den

ebenfalls Massenet selbst noch vor seinem Tode dafür ausersehen hatte. Marcoux besitzt eine angenehme, aber in der Höhe wenig ausgiebige Baßbariton-Stimme, während der Charakter der Rolle eher einen Spieltenor zu verlangen schien. So kam es, daß gerade das Stück, wo Massenet's Panurge am auffallendsten aus der Rolle fällt, am meisten beklatscht wurde und sogar wiederholt werden mußte. Auf die Frage Pantagruels, woher er stamme, antwortet nämlich Panurge mit einem äußerst sentimentalen Loblied auf die Touraine. Im zweiten Akt fällt auch die lebenslustige Äbtissin von Thélème mit gleichem Erfolg aus der Rolle und singt das bekannte melancholische Rondel des Charles d'Orléans „Le Temps a laissé son manteau“, das fast alle französischen Komponisten irgend einmal komponiert haben. Colombe hat in dem großen Beichtduett auch einige Stellen fürs Gefühl erhalten, und das Vorspiel des letzten Aktes enthält, wie so oft bei Massenet, ein schmelzendes Geigensolo, das seine Wirkung auch hier nicht verfehlt, so wenig es auch Bezug hat auf die Stimmung des Folgenden. — „Le Pays“, das neue Musikdrama der Komischen Oper, hat unter manchen andern Vorzügen den, daß sich Textdichter und Tonsetzer vollkommen verstanden haben, denn sowohl Charles Le Goffic als Guy Ropartz sind vor allem schwärmerische Verehrer ihrer bretonischen Heimat, obschon der Dichter in Paris und der Komponist in Nancy lebt. Die Analogie geht aber noch weiter. Beide Männer sind fast gleichaltrig, denn Le Goffic wurde im Jahre 1863 in Lannion und Ropartz ein Jahr später im benachbarten Guingamp geboren. Endlich gehören sie beide der freisinnigen Minderheit der Bretagne an, und so verdanken wir ihnen ein Werk von durchaus bretonischem Charakter, worin die Religion nicht die mindeste Rolle spielt. Die Wallfahrt von Kéryty wird zwar beiläufig erwähnt, aber nur als eine Gelegenheit fröhlicher Tanzlust. Eine besondere Originalität liegt auch darin, daß das Lob der Bretagne hier nicht in der Bretagne, sondern an der fernen Küste Islands gesungen wird. Die Novelle Le Goffic's, aus der dieser das Textbuch abgeleitet hat, heißt daher auch „L'Islandaise“. Die Handlung ist äußerst einfach, aber der Musik durchweg günstig. Der bretonische Fischer Tual wird allein gerettet, nachdem sein Schiff an der Küste Islands gescheitert ist, und da er verwundet ist, von dem alten Jäger Jörgen und seiner Tochter Käthe gepflegt. Er verliebt sich in seine Pflegerin, der Vater gibt seinen Segen, läßt aber das junge Paar einen besonderen Schwur aussprechen, wonach die Untreue durch die Geister des Torfmoores Hrafuaga gestraft wird. Im zweiten Akt sucht der verheiratete Tual aus den Trümmern seines gescheiterten Schiffes eine Barke zu bauen und sehnt sich dabei nach seiner Heimat zurück. Käthe entdeckt ihm aber, daß er bald Vater sein werde, und daher versöhnt sich das Paar wieder. Im dritten Akt erfährt Tual im Hause seines Schwiegervaters von diesem, daß einige bretonische Schifferbarken an einer abgelegenen Küste der Insel angekommen sind. Zu erreichen sind sie aber nur noch auf dem Wege über das gefrorene Torfmoor, dessen Auftauen bevorsteht. Tual läßt sich nicht mehr halten. Er wartet ab,

bis seine Frau und ihr Vater eingeschlafen sind, und setzt sich dann zu Roß. Der Hufschlag weckt seine Frau, die ihm verzweifelt nacheilt; ihr Vater folgt ihr. Das zweite Bild des dritten Aktes spielt auf der Düne zur Seite des Torfmoors, von wo aus Vater und Tochter den verwegenen Ritt beobachten und sehen müssen, wie Tual mit seinem Pferde von dem Geiste des Moores herabgezogen wird, um ihn für seine Untreue zu strafen. Aus dieser einfachen Geschichte hat Ropartz ein großartiges Tonbild gemacht, in dem allerdings die Musik oft über das dramatische Bedürfnis hinausgeht, aber doch immer der Aufgabe treu bleibt, den Gegensatz zwischen dem Orte der Verbannung, der trotz aller Liebe nicht zur zweiten Heimat geworden ist, und der wahren Heimat durchzuführen. Ropartz, der schon zwei große symphonische Werke geschrieben hat, die in den Pariser Konzerten mehrfach gespielt wurden, ist auch in seinem Musikdrama vor allem Symphoniker geblieben, hat aber zugleich in den drei Solopartien gezeigt, daß er auch ein Meister des dramatischen Ausdruckes ist. Vor der Aufführung von „Le Pays“ mußte Vincent d'Indy als der hervorragendste Schüler und Nachfolger von César Franck gelten. Nach der Offenbarung dieses bedeutenden Tonwerkes, das trotz der Einfachheit des Stoffes sowohl dem „Fervaal“ als dem „Étranger“ überlegen sein dürfte, gebührt wohl diese Stellung Ropartz. Die Komische Oper stellte ihm drei ausgezeichnete Kräfte in der neuen dramatischen Sängerin Lubin, in dem bekannten Tenor Salignac, der auch hier seinen leidenschaftlichen Vortrag zur Geltung brachte, und in dem Bassisten Vieuille. Das Orchester unter Ruhlmann hatte eine schwierige, aber auch ungewöhnlich dankbare Aufgabe, der es sich würdig erwies. — Mit den drei Akten von Ropartz verband die Komische Oper einen viel zu langen, wenig bedeutenden Einakter von Lattès „Il était une bergère“ nach dem reizenden poetischen Einakter von Rivoire. Die Anmut der Rokokoschäuferei ist leider dem Tonsetzer ganz entgangen. — Die Rehabilitierung des „Benvenuto Cellini“ von Berlioz war schon längst eine Ehrenpflicht der Pariser Opernbühnen. In den Jahren 1838 und 1839 fanden im ganzen nur sieben Vorstellungen in der Großen Oper statt, aber in den letzten zwanzig Jahren haben über zwanzig deutsche Opernbühnen bewiesen, daß das Werk trotz mancher Gebrechen weder unaufführbar noch ungenießbar ist. Es wäre namentlich der Komischen Oper zugekommen, den „Benvenuto“ wieder aufzunehmen, da die heiteren Episoden in dem Stücke überwiegen und Berlioz selbst nur deswegen seiner Zeit die Große Oper bevorzugt hat, weil dem frechen Neuerer die Komische Oper hermetisch verschlossen war. Da aber weder die Komische Oper, noch die Volksoper der Gaité, noch das Trianon Lyrique sich zu der Großtat aufraffen konnten, so konnte das neue Opernhaus der Champs Élysées nicht besser eröffnet werden als mit dem schönsten verkannten „Benvenuto“. Direktor Astruc, dessen Theaterbau zum erstenmal in Paris allen Anforderungen eines wirklichen Musikhauses entspricht, hat für die Rehabilitierung des „Benvenuto“ auch ein ausgezeichnetes Orchester und in Felix Wein-

gartner einen Dirigenten ersten Ranges gewonnen und für eine gute Besetzung und ausreichende Ausstattung gesorgt. In einer Beziehung freilich ist nicht nur Berlioz mit seinem Werke, sondern auch das undankbare Publikum von 1838 einigermaßen rehabilitiert worden. Schon damals nämlich gefiel die Ouvertüre mit ihren ausgeprägten Kontrasten und ihrem fieberhaften Leben besser, als alles Übrige, und das war auch diesmal der Fall. Berlioz ist und bleibt eben doch vor allem Instrumentalkomponist und insofern schob man auch mit Recht den römischen Karneval als Vorspiel zum zweiten Akt ein. Auch er rief eine Ovation für Weingartner hervor. Da er aber zugleich die Motive des Karnevals auf der Bühne vorwegnahm, so war das keineswegs ein Gewinn für die Gesamtwirkung, die auch nach dem zweiten Akte etwas matt blieb. Vielleicht hätte allerdings dieser Karneval auf dem Platze Colonna weniger düster und dafür übersichtlicher inszeniert werden können, als dies hier durch den bekannten Tenoristen van Dyck geschehen ist. Es wurde durchaus nicht klar, daß die unvorsichtige Theresa, die Benvenuto in Mönchskleidung entführen will, durch einen andern Liebhaber irreführt wird, der das gleiche Maskenkostüm trägt, und so verlor die Handlung, die ohnehin des Interesses entbehrt, fast ihre ganze Bedeutung. Den Darstellern konnte man die Schuld nicht beimessen, denn sowohl die Damen Vorska und Lassalle, als die Sänger Lapelletrie, Georges Petit, Dangès und Blancard taten nicht nur als Sänger, sondern auch als Darsteller ihre volle Pflicht. — Die zweite Großtat Astrucs war die Aufführung von Webers „Freischütz“ ohne jede Zutat oder Bearbeitung. Sogar der gesprochene Dialog wurde zum erstenmal in Paris beibehalten, obschon kein geringerer als Berlioz die Rezitative hinzukomponiert hat. — Dann freilich kam im neuen Opernhaus auch die reine Virtuosität zur Geltung mit der Koloratursängerin Barientos, die als Rosina im „Barbier“ und als Lucia großen Erfolg fand.

Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Die Italienische Oper im Konservatorium eröffnete ihre Saison unter besonders glücklichen Auspizien, da für dieses Unternehmen eine Anzahl der hervorragendsten Gesangszelebritäten der Gegenwart gewonnen wurden. Der Stern der Gesellschaft ist die Koloratursängerin Elvira de Hidalgo, die hier zum erstenmal sang und seltene Triumphe feierte. Maria Gay ist natürlich wieder als Carmen aufgetreten. Außer den genannten Künstlern sind die Damen Cervi-Caroli, R. Storchio, die Tenoristen Anselmi, Ssabinow und Palverossi, die Baritonisten P. Strocchiari, Giraltoni und Parvis, die Bassisten Navarini und Brombaro die hervorragendsten Mitglieder der Stagione, deren Orchesterchef Francesco Spetrino ist. — Im neuen Auditorium des Volkstheater Nicolaus II gastierte Schaljapin als Boris Godunow, Mephisto, Basilio (Barbier von Sevilla) und Müller in Dargomyshski's „Russalka“. Trotz der exorbitanten Preise war das 4000 Personen fassende Theater stets ausverkauft; der große Sänger und geniale Darsteller fand beispiellose Bewunderung.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Der Spielplan ist im ganzen recht mager. Seine Höhepunkte waren die drei „Ring“-Abende, von denen freilich nur der „Götterdämmerung“ durch Pfitzner die verheißene Neueinstudierung zuteil geworden war, diese allerdings in hervorragender Weise, wozu Prof. Daubner einen künstlerisch befriedigenden Dekorationsrahmen geschaffen hatte. Nicht nur war die Orchesterleitung ausgezeichnet — bis auf einige allzu beschleunigende Temperamentsüberschüsse des Dirigenten — sondern auch die Soli waren fast ausnahmslos von schöner Wirkung, besonders die großzügige Brünnhilde des Frä. Gärtner, während der Hagen des vielversprechenden Julius Gleß an dessen allzugroßer Jugend litt. In einer „Siegfried“-Wiederholung wurde die Titelrolle von einem Mühlhäuser Gast, Kammersänger (!) Strätz gespielt, der in Darstellung und Gesang recht Unzulängliches leistete. Im übrigen gab es außer einigen Wiederholungen lediglich die bekanntesten Repertoirestücke; die im „Freischütz“ gastierende Agathe, Lilly Bernack aus Mainz, wurde als jugendlich-dramatische Sängerin, an Stelle der scheidenden Frau Mahlendorff, verpflichtet, obgleich sie vorläufig nicht ganz als vollwertiger Ersatz der letzteren anzusehen ist. Dr. Gustav Altmann

WIESBADEN: Endlose Gastspiele zur Gewinnung eines jüngeren Heldenbaritons, einer noch jüngeren Soubrette und eines möglichst jugendlichen Tenors — an Stelle des verflochtenen Herrn Seidler — nahmen viel Zeit und Kräfte unserer Hofoper in Anspruch. Umsonst! Es scheint alles beim alten, zum Teil schon sehr alten bleiben zu müssen. Als Novität kam „Oberst Chabert“ von H. v. Waltershausen heraus. Auch da mußte die Tenorpartie von einem Gast gesungen werden: Herrn Buysson aus München, der den „Grafen“ gab; für den „Chabert“ war Geisse-Winkel recht wie geschaffen; die Spitze des Ehedreiecks, die „Gräfin“, war Frau Leffler-Burckard, die auch in dieser mehr auf jugendliche Reize zugeschnittenen Partie noch immer recht viel Charme zu entfalten vermochte. Die Oper zieht ihren momentanen Erfolg aus dem Libretto und seinen starken, fast kino-dramatischen Wirkungen. Die Musik — bei ihrem Massenaufwand von modernen Strauß- und Puccini-Effekten, ihrer planlosen Modulation und überspannten, oft ohrenzerreißenden Harmonik — läßt fast auf die Hand eines Dilettanten schließen, der viel gehört und wenig vergessen, viel behalten und wenig gelernt hat. Kräftige musikalische Begabung steht dabei natürlich außer Frage. Der Beifall klang bei den Wiederholungen der Oper bereits recht flau und gezwungen.

Prof. Otto Dorn

KONZERT

ANTWERPEN: Während in früheren Jahren die Konzertsaison mit dem März zu Ende ging, zieht sie sich jetzt bis in den warmen Sommer hinein. Es waren keineswegs minderwertige Abende, die uns im April und Mai geboten wurden. Der Berliner Königliche Domchor gab ein Konzert zu wohlthätigem Zweck vor einem glänzenden Saal in dem nicht gerade für seine künstlerischen Gaben sonder-

lich geeigneten Milieu der Französischen Oper. Die Leistungen wurden auch hier bewundert und dementsprechend bewertet. Im symphonischen Volkskonzert brachte man neueren Werken des als Komponist wohlbekannten, vor kurzem als Nachfolger Blockx' zum Direktor des hiesigen Konservatoriums ernannten Emile Wambach viel Interesse entgegen. Der gemischte Chor der Lehrervereinigung Diesterweg unter Leitung De Boms erfreute in seinem jährlich stattfindenden Wohltätigkeitskonzert zum Besten der Ferienkolonien durch Vorträge von Chorsätzen belgischer Meister, besonders solcher des verstorbenen Blockx und eines Orchestersatzes mit Schlußchor „Festlicher Aufzug“ von Frank Van der Stucken. — Während die Deutsche Liedertafel unter Felix Welcker in bescheidenerem Rahmen mit viel Erfolg sich ihres großen Toten Richard Wagner durch Aufführung von Bruchstücken aus dem „Liebesmahl der Apostel“, „Rienzi“, „Walküre“ und „Parsifal“ erinnerte, veranstaltete die Gesellschaft „Zoologischer Garten“ ein glänzendes dreitägiges Wagnerfest; namentlich die zwei großen Orchesterkonzerte unter Leitung unseres engeren Antwerpener Landsmannes van der Stucken riefen einen wahren Enthusiasmus beim Publikum hervor. Aus der großen Zahl der mit mehr oder weniger Glück von der Bühne in den Konzertsaal verpflanzten Stücke seien besonders die Vorspiele zu „Rienzi“, „Tannhäuser“ und „Meistersinger“, ferner die Schlußszenen des letzten Werkes und das Finale des ersten Aktes des „Parsifal“, endlich Isoldes Liebestod und die Schlußszenen der „Götterdämmerung“ erwähnt. Nie hat man hier so hervorragende Leistungen auf Seiten des Orchesters und des Chores geboten wie an diesen Abenden. Von den zahlreichen Solisten mit besten Namen seien Frau Gulbranson, Frau Kacarovská und die Herren Hensel, Soomer und Challis genannt. Am ersten Abend sprach der bekannte Pariser Wagnerschriftsteller Tiersot über Leben und Werke des Meisters, Frä. Scholten sang feinfühlig die fünf Lieder Mathilde Wesendonks und unser trefflicher einheimischer Bassist Steurbout „Die beiden Grenadiere“. Dem Leiter des Festivals, Frank van der Stucken, den ich nicht anstehe den bedeutendsten Konzertdirigenten zuzuzählen, wurden am Schluß des letzten Konzerts mit Recht lebhafteste Ovationen dargebracht.

A. Honigsheim

BERLIN: Die Königliche Akademie der Künste veranstaltete „Zwei Festkonzerte zur Feier des Regierungs-Jubiläums Sr. Majestät des Kaisers“. Der erste Abend, der zumeist größeren Chorwerken mit Orchester gewidmet war, wurde mit Philipp Scharwenkas meisterlich komponierter Ode „An den König“ (nach Klopstock) für Chor, Sopransolo und Orchester, op. 113, in sehr würdiger Weise eingeleitet. Anna Kaempfert sang das Solo mit prächtiger Stimme und kultiviertem Geschmack. Georg Schumann, der Dirigent des Konzertes, trug durch seine Interpretation nicht wenig zum Gelingen bei, desgleichen die Singakademie und das Philharmonische Orchester. An zweiter Stelle kam E. E. Taubert zu Worte, und zwar mit seinem „Hymnus an Amor“ für gemischten Chor und Orchester, op. 75. Darauf

sangen Anna Kaempfert, Emmi Leisner, George A. Walter (an Stelle des erkrankten Felix Senius) und J. von Raatz-Brockmann die „Zigeunerlieder“ von Brahms. Am Klavier: Robert Kahn. Ungenügende Ensembleproben dürften wohl die nicht ganz einheitliche Leistung verschuldet haben, doch war das Gebotene immerhin des bezeugten Beifalls wert. Hiernach erklang, wundervoll abgetönt, der Schlußchor des 1. Aktes aus der Pantomime „Mirakel“ von Humperdinck, in dem der Komponist in geschickter und stimmungsvoller Weise den alten katholischen Ambrosianischen Lobgesang: „Te Deum laudamus“ verwendet. Eine exzellente Wiedergabe des E. Rudorffschen „Gesang an die Sterne“ von Rückert für sechsstimmigen Chor und Orchester op. 26 (ein sehr wirksames Chorwerk) beschloß des Konzertes ersten Teil. Die zweite Hälfte wurde ausgefüllt mit dem vierten Teil („Am Abend“) aus dem Oratorium „Von den Tageszeiten“ von Friedrich E. Koch. Der zweite Abend brachte ausschließlich Instrumentalwerke. Außer Richard Strauß' „Don Juan“ und Georg Schumanns interessanten, witzigen „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema“, op. 30 (beides übrigens von unserm Singakademie-Direktor glänzend dirigiert), gelangte Friedrich Gernsheims prachtvolle Tondichtung für großes Orchester, op. 82 „Zu einem Drama“ zur Aufführung. Darauf dirigierte Gernsheim noch das Konzertstück für Violine und Orchester, op. 84, von Max Bruch. Willy Heß spielte es vollendet schön, tonqualitativ sowohl, als auch in einer durchaus mustergültigen Auffassung. Philippe Rüfer dirigierte den „Schwertertanz“ aus seiner Oper „Ingo“. — Anlässlich der Kaiser-Jubiläumsfeierlichkeiten veranstaltete die hiesige Konzertdirektion Arthur Laser ein „Berliner Musikfest 1913“. Dem Charakter einer Beethoven-Feier entsprechend, umfaßte das auf vier Abende verteilte Programm ausschließlich Werke unseres Meisters. Willem Mengelberg, der Festdirigent, leitete den ersten Abend mit einer ziemlich manierten Wiedergabe der „Egmont“-Ouvertüre sowie einer wenig eindrucksvollen Darbietung der Fünften Symphonie nicht gerade sehr vielversprechend ein. Überhaupt möchte ich vorausschicken, daß er besser daran getan hätte, nicht auswendig zu dirigieren, da dergleichen Taktstockvirtuositäten sehr leicht Ungenauigkeiten in der Interpretation (besonders größerer Werke) zur Folge haben, wie ich dies denn auch während des Verlaufs des ganzen Festes leider mit wenigen Ausnahmen konstatieren mußte. Die allenthalben zu starke Akzentuierung der Bläser (besonders des Blechs, das doch bei den Klassikern, im Gegensatz zu den Modernen, meist harmonisch-koloristischen Zwecken dient) läßt keineswegs die Vermutung zu, daß Mengelberg in den Beethovenschen Geist tiefer eingedrungen ist. Die dynamische und polyphone, kontrapunktische Ausarbeitung ließ, besonders in den Symphonien, recht viel zu wünschen übrig. Daß unter diesen Umständen keine einheitlichen Leistungen, wie es dem Charakter eines solchen künstlerischen Unternehmens doch von Rechts wegen zukäme, zu verzeichnen sind, ist ein höchst bedauerliches Faktum, und es bleibt nur zu wünschen, daß der zweifelsohne außerordentlich begabte Dirigent bei anderer Gelegenheit dieses

Manko ausgleichen werde. Der erste Abend brachte außerdem das Konzert für Klavier und Orchester, G-dur, op. 58. Artur Schnabel spielte es mit technischer Vollendung und feinem Geschmack. Den zweiten Satz hätte ich mir allerdings weniger weichlich gewünscht. Diese Tempo-Verschleppungen! Zu allem Überfluß gab's überdies eine wenig erfreuliche Aufführung der Phantasie für Klavier (A. Schnabel), Chor (der Bruno Kittelsche Chor) und Orchester, op. 80, unter Leitung Bruno Kittels. Weiteres darüber zu sagen, widerstrebt mir. Die Ouvertüre zur Oper „Fidelio“, E-dur, op. 72, leitete das zweite Konzert ein. Danach sang Heinrich Knotte die Arie des Florestan in einer Weise, daß man sich unwillkürlich fragen mußte, ob es denn notwendig war, einen zwar als Wagner-sänger sehr schätzenswerten, als Beethoven-Interpret dagegen völlig deplacierten Sänger für eine Beethovenfeier zu engagieren? In wirklich hervorragender Weise ließ Mengelberg alsdann die Ouvertüre „Leonore III“ erklingen. Wie Knotte darauf den Zyklus „An die ferne Geliebte“, op. 98, und „Adelaide“, op. 46, sang, spottet aller Beschreibung. Es war geradezu ein Hohn! Was tue ich mit einer noch so schön timbrierten Stimme (der Tonansatz war übrigens nicht bemerkenswert), wenn dem Sänger so ganz und gar jegliches Verständnis für Beethovensche Lyrik abgeht? Am Klavier versuchte sich als Begleiter ein Dilettant vom reinsten Wasser. Die A-dur Symphonie, op. 92, machte unter diesen Umständen einen verhältnismäßig guten Eindruck, wenngleich auch da vieles recht ungehobelt herauskam. Jedenfalls war damit wieder ein künstlerisches Niveau erreicht. Mit großer Spannung erwartete ich nun den dritten Abend. Ich kann berichten, daß er in seiner Gesamtleistung den beiden vorangegangenen bei weitem überlegen war. Die „Coriolan“-Ouvertüre eröffnete das Konzert entschieden viel-, will sagen mehrversprechend, obgleich die Faktur dieses herrlichen Tonwerkes von Mengelberg nicht scharf genug erfaßt war. Das leidige Auswendig-Dirigieren machte da oftmals die besten Absichten zuschande. Bronislaw Huberman spielte uns dann mit feinem Verständnis und klarer Technik das D-dur Konzert, dessen Ausführung ihn nicht nur als Könnner, sondern auch als Musiker von Qualität dokumentierte, dem nur noch wenig fehlt, um das Konzert aller Konzerte in kritisch einwandfreier Weise zu interpretieren. Die „Eroica“ beschloß den Abend in befriedigender Weise. Wäre Mengelberg nicht in seinen alten Fehler, die Bläser-Parteien zu forcieren, verfallen (besonders im „Finale“), so wäre diese Symphonie völlig einwandfrei geraten. Jedenfalls waren die „Marcia funèbre“ und das „Scherzo“ ganz bedeutende künstlerische Leistungen. Alle Erwartungen hatte ich mir für den letzten, vierten Abend aufgespart, an dem neben der D-dur Symphonie, op. 36, die „Neunte“ zur Aufführung gelangte. Doch welch eine Enttäuschung! Verhältnismäßig am besten gelang in der Zweiten Symphonie das Larghetto. Die Allegrosätze wurden sämtlich total überhitzt. Das Hauptthema des „Finale“ wurde tatsächlich zur Karikatur. War das etwa Beethoven? Die Neunte Symphonie

nun gar erst! Was an Mengelberg zu loben ist, das ist seine eminente Routine. Aber eine persönliche, starke Empfindung ist ihm offenbar nicht eigen, denn sonst hätte er das „Adagio molto e cantabile“ wohl anders dirigiert. Schön gelang einzig der zweite Satz. Der vierte zeigte so recht, wie gründlich Mengelberg Beethoven mißverstanden hat. Alle Feinheiten im Orchester, im Chor, in den Soli gingen verloren durch ein unvernünftiges Jagen und durch übertriebene Tongebung bei den Bläsern, sowie im Schlagzeug. Daneben war die Leistung der Solisten, besonders der beiden Sängerinnen, durchaus minderwertig, vielleicht, oder sehr wahrscheinlich, wegen des Prestissimo-Tempo, das allem kultivierten Musizieren feindlich gegenübersteht. Die Solisten waren: Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Paula Weinbaum (Alt), Paul Schmedes (Tenor) und Arthur van Eweyk (Baß). Bruno Kittel stellte seinen Chor zur Verfügung. — Auch die Königliche Akademische Hochschule für Musik lud aus Anlaß des Regierungsjubiläums des Kaisers zu einem Festkonzert ein. Das sehr interessante, historische Programm war den Sammelbänden der „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ entnommen. Aus der Fülle des Gebotenen sei vor allem genannt: „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“, geistliches Konzert für drei Chöre, Streichorchester und Orgel, sowie eine Biblische Szene für Soli, Chor, Orchester und Orgel „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ von H. Schütz, zwei wirkungsvolle Werke, die, wie auch das folgende, unter Leitung Hermann Kretzschmars stilgerecht zu Gehör kamen. Eine Arie aus dem G. Ph. Telemannschen Oratorium „Der Tag des Gerichts“ imponierte vor allem wegen ihrer straffen Rhythmik und charakteristischen Deklamation. Eine „Kantate“ für vier Solostimmen, Chor, Streichorchester, Harfe und Orgel von F. W. Zachow fiel, ihrer schablonenhaften Mache wegen, merklich gegen das andere ab. Zudem war die Harfe dermaßen verstimmt, daß ein Genuß schon deshalb außer Frage stand. Eine sehr witzige, feingesetzte „Suite für [Blech-] Blasinstrumente [und Kontrabaß als Fundamentalstimme] aus dem „Banchetto Musicale“ von H. Schein eröffnete den zweiten Teil des Konzertes. Darauf sang der „Madrigalchor des Königlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik“ unter Leitung Carl Thiels zwei reizende fünfstimmige Madrigale desselben Komponisten aus den „Diletti pastorali“, von denen das zweite: „Wenn Filli ihre Liebesstrahl“ stürmisch da capo verlangt wurde. Wanda Landowska spielte die erste Sonate der „Biblischen Historien“ von J. Kuhnau „Der Streit zwischen David und Goliath“ auf einem wunderbaren, genau rekonstruierten Cembalo, und entfachte durch ihr klares, feinsinniges Spiel einen Sturm der Begeisterung, der wohl der beste Beweis dafür ist, daß der Klang dieser klassischen Instrumente keineswegs unseren modernen Ohren ein fremder geworden. Im Gegenteil, wir verlangen variable Klangfarben, und so wäre es denn außerordentlich wünschenswert, wenn (die Künstler nicht nur, sondern auch) weitere Kreise dieser speziell „modernster“ Musikübung werktätiges Interesse entgegenbrächten. Ignaz Holzbauers Ouvertüre zur

Oper „Günther von Schwarzburg“ und eine Arie des Rudolf (Bariton), „Wenn das Silber deiner Haare“, aus derselben Oper erfreuten durch ihren künstlerischen Gehalt, wie auch durch die Art und Weise ihrer instrumentalen Sprache, die einem Mozart wohl Anregungen zu geben vermochte. (Zauberflöte: „O Isis.“) Ein „Concerto grosso“ (vierchörig) von H. Stölzel hatte insofern Interesse, als es zeigte, „daß auch das 18. Jahrhundert sich große koloristische Aufgaben stellte“. Schließlich seien noch die Namen der übrigen Mitwirkenden erwähnt: Julie Haenßler (Sopran), Charlotte Keilich (Alt), Rudolf Laubenthal (Tenor), Felix Reuter (Baß), sowie Hans Joachim Moser (Bariton), Bernhard Irrgang (Orgel) und Max Seiffert, der den Basso continuo sachkundig ausführte.

Carl Robert Blum

BUDAPEST: Eine tüchtige Aufführung der „Neunten“ beschloß in traditioneller und einträglichlicher Pietät den Zyklus unserer Philharmoniker und die offizielle Konzertsaison. Sie hatte viel auch des Minderwertigen geboten. Als die beklagenswerteste Einbuße den künstlerischen Rückgang der Darbietungen unserer „Philharmonischen Gesellschaft“, die unter der verständnisarmen, apathischen Leitung Stephan Kerners leider immer tiefer von der einst besessenen künstlerischen Höhe herabgleitet. Die Bildung, die Ausführung des Programmes, die Wahl der Solisten läßt immer mehr zu wünschen übrig, und so tritt allmählich eine Ernüchterung des Publikums ein, die durch die angestrebte staatliche Subvention nur materiell wettgemacht werden kann. Die Novitäten der letzten Konzerte stammen aus heimischer Feder. Die Ouvertüre des zweiundachtzigjährigen Goldmark „Aus Jugendtagen“ ist eine Rückschau auf die Eindrücke ferner Zeiten. Ein Nachsinnen und Nachklingen, in dem die schöne Wärme eines edlen Geistes mit überraschender Frische aufglüht. Eine Blumenkette künstlerischer Reflexe aus den heißen erotischen Wallungen des Orients, der heiteren, graziösen Lebensweisheit des „Heimchens“, der adeligen Innerlichkeit der „Kriegsgefangenen“. Béla Bartók's zwei Tonbilder für Orchester führen den Titel „In voller Blüte“ und „Tanz im Dorfe“. Bartók geht beharrlich den Irrweg, auf dem ihm immer weniger folgen. Durch das echte Bildchen zittern geniale Lichter. Es sind Stellen, die von einer müden, schmerzlichen Poesie verklärt sind, deren duftiges Kolorit wie ein Zerfließen von farbigem Blütenstaub anmutet; andere, die in der qualvollen Zerrissenheit einer infernalisch raffinierten Kakophonie zu den perversesten Ideenassoziationen reizen. Durch den „Tanz im Dorfe“ geht anfänglich eine prächtige, männlich-derbe Rhythmik. Aber das Stück verliert sein künstlerisches Rückgrat, zerflattert in allerlei deplacierte exotische Klangspielerei. Die Wirkung: begeisterter Justamentsbeifall und verdrießliches Zischen. — Höhepunkte der intimeren Darbietungen der Saison bildeten ein Trioabend Dohnányi-Enesco-Casals, ein Lieder- und Rezitationsvortrag Ludwig Wüllners, der zum erstenmal in Budapest erschien, aber triumphalen Erfolg erzielte, ein Konzert des Meistergeigers Flesch, erfreuliche Vortragsabende Artur Schnabels, der Geigerin Steff

Geyer, der anmutigen, kunststeden Schwestern Harrison. — Ein Postskriptum der Saison bildete ein Orchesterkonzert des Nationalkonservatoriums, dessen verdienstreicher Direktor Alois Gobbi Julius J. Majors Fünfte Symphonie (für Orchester, Sopran- und Baritonsolo) aus der Taufe hob. Ein programmatisch gedachtes Werk, das in der textlichen Vermittlung des poetischen Gedankens durch Dichtungen von Eugen Stangen und Klopstock Lebensfreude und Lebensnot, Lebensarbeit und Lebenshoffnung zum Ausdruck bringen will. Die Schöpfung eines vornehmen, warm empfindenden Künstlers, der den Glauben an die Melodie noch nicht verloren hat. Zum Glück mehren sie sich, die Bekenner des Alten Testaments.

Dr. Béla Diósy

DARMSTADT: Die zweite Hälfte der Konzertsaison erhielt durch die Fülle der musikalischen Neuheiten, in deren Vorführung alle Konzertinstitute förmlich wetteiferten, ein charakteristisches Gepräge. Von Arnold Mendelssohn kamen in verschiedenen Kirchenkonzerten eine Reihe neuer geistlicher Chorwerke zur Auführung, während ihm der Richard Wagner-Verein zum siebenten Male einen Komponistenabend widmete, für den Tilly Koenen ihre ganze große künstlerische Kraft einsetzte. Weitere Neuheiten brachte der Wagner-Verein mit einem wohl gelungenen Liederabend von Maria Freund, die namentlich für Gustav Mahler und Claude Debussy eintrat, und mit einem Julius Weismann-Abend, der dem „Romantiker der Moderne“, der selbst am Flügel saß, einen starken, wohlverdienten Erfolg eintrug. Auch Eugen Onégin fand mit seinen selbst begleiteten Liedern freundliche Aufnahme. Gerhard von Keußler dirigierte im 6. Konzerte der Großherzoglichen Hofmusik sein gehaltvolles symphonisches Gedicht für großes Orchester: „Der Einsiedler“. Der kräftig aufwärts strebende Instrumentalverein führte u. a. erstmalig Tschaiowsky's Capriccio Italien auf und unterstützte Wilhelm Backhaus bei einem vom Richard Wagner-Verein veranstalteten großen Johann Sebastian Bach-Abend, dessen Programm u. a. die drei Klavierkonzerte in E-dur, D-dur und d-moll enthält. Paul Juon wirkte persönlich mit bei der Vorführung seines Klavierquintetts op. 44 in F-dur und seines Klavierquartetts op. 50 in G-dur, die das rührige Darmstädter Streichquartett aus der Taufe hob, das außerdem mit Paul Scheinpflugs Streichquartett in c-moll op. 16, von dem bis jetzt nur der erste Satz auf dem vorjährigen Danziger Tonkünstlerfest öffentlich gehört worden war, eine sehr interessante und viel beachtete Uraufführung zustande brachte. Stimmungsvolle neue Lieder von Scheinpflug und von H. J. Moser bescherte uns ein Konzert des Lehrersängerkhors, der sich mit viel Glück die Pflege des deutschen Volksliedes angelegen sein läßt. Die Kammermusikvereinigung führte unter Mitwirkung des Komponisten erstmals Fritz Volbachs temperamentvolles Klavierquintett in d-moll op. 36 und die Kammerlieder auf alte deutsche, französische und italienische Weisen von Waldemar von Baußnern auf. Der Mozartverein endlich brachte als Novitäten Schuberts „Gesang der Geister über

den Wassern“ in der Orchesterbearbeitung von Sigmund von Hausegger und Karl Bleyles Vertonung von Goethes „Prometheus“ für Männerchor und großes Orchester. Hervorragendes leistete unsere Hofkapelle mit der Wiedergabe der c-moll Symphonieen von Beethoven (unter Willem de Haan) und von Brahms (unter Fritz Steinbach), während der Musikverein aus Anlaß des in diesem Jahre bevorstehenden hundertjährigen Geburtstages des fruchtbaren Darmstädter Komponisten Karl Amand Mangold dessen an lyrischen Schönheiten und poetischen Stimmungen überreiches Chorwerk „Frithjof“ zu neuem blühenden Leben erweckte. Zwei glänzende Abende bot noch der Richard Wagner-Verein mit dem von Max Reger geleiteten 4. Konzerte der Meininger Hofkapelle und dem ersten hiesigen Auftreten der Barthschen Madrigal-Vereinigung. — Von Sopranistinnen hörten wir Hildegard Börner, Gertrud Geyersbach, Carola Hubert und Sofie Schmidt-Illing; von Altistinnen Else Diefenthaler, Anna Erler-Schnaudt, Vally Fredrich-Höttges, Lilly Hoffmann-Onégin, Anna Jacobs, Maria Philippi, Johanna M. E. Schot und Paula Werner-Jensen, während die Sänger durch Otto Freytag, Ludwig Guggenheim, Franz Müller, Paul Schmedes, Alfred Stephani und Georg Voigt vertreten waren. Schöne Erfolge hatten die Harfenistin Vicky Baum, die Lautensängerin Paula Manecke, die Pianistin Elisabeth Bokemeyer und die Geigerin Anna Hegner, sowie Alfred Cortot und Télémaque Lambrino (Klavier), Felix Berber und Gustav Havemann (Violine), Paul Grümmer und Lennart von Zweyggberg (Violoncello). — Eine große Richard Wagner-Gedenkfeier und die Darmstädter Erstaufführung von Mahlers Achter Symphonie haben Ende Mai die ergebnisreiche Konzertsaison beschlossen. H. Sonne

DÜSSELDORF: Der Musikverein wartete mit einem durch die vollendete Ausführung der Neunten Symphonie seitens Panznern mit Orchester und Hedy Iracema-Brügelmann, Elisabeth Hoffmann, Henri Wormsbächer und Erich Hanfstaengl als Vokalsolisten und die ebenso musikalisch wie technisch und tonlich glänzende Wiedergabe des Violinkonzertes mit Karl Flesch als Solisten besondere Bedeutung gewinnenden Beethoven-Abend auf und beschloß seine dieswinterliche Tätigkeit mit einer in jeder Hinsicht großzügigen Wiedergabe des Oratoriums „Samson“ von Händel in Chrysanders Bearbeitung. Die Dalila sang Anna Stronck-Kappel hervorragend schön. Neben ihr zeichnete sich Frau Casten-Otto in der zweiten Sopranpartie aus. Den Mischa hatte Adrienne v. Kraus-Osborne übernommen, den Samson Walther Kirchhoff, die Baßrollen sang Felix v. Kraus, die Orgel spielte F. C. Hempel, die Clavicembalopartie Hubert Flohr. Chor und Orchester boten Hervorragendes. Die Auführung wurde als Volkskonzert wiederholt mit Frl. Dickmann als guter Vertreterin der Dalila, Frau Casten-Otto, Tinny Debüser, die die Altpartie mitschöner Stimme sang, M. Troitzsch, der den Rollen des Manoh und Harapha musikalisch voll gerecht wurde, und Henri Wormsbächer als stimmlich gutem Samson. Im

8. großen Orchesterkonzert führte Panzner Beethovens Erste Symphonie ganz wunderbar stilvoll und tonlich unübertrefflich vor, ebenso stimmungsvoll zwei Sätze aus Regers Roman-tischer Suite, während sich Maud Delstanche mit Nardini's nicht besonders reizvollem Violin-konzert und einem anderen von d'Ambrosio als technisch viel vermögende, temperament- und geschmackvolle Geigerin vorstellte. Das folgende Orchesterkonzert brachte Mahlers Vierte Symphonie zu eindrucksstarker, ausgezeichnete Wiedergabe mit Grete Bölling als Vertreterin des Sopransolos, ferner Wagners „Lohengrin“-vorspiel und „Siegfried-Idyll“ in schier unbeschreiblich vollendeter Tonschönheit. Ein besonderes Ereignis für unser Musikleben bildete dann das Auftreten des Hof- und Domchors aus Berlin unter Hugo Rüdels Leitung unter Mitwirkung des Organisten Hempel und der stimmbegabten Altistin Tinny Debüser. Interessant war endlich das Debüt des Essener Männer-gesangsvereins unter Matthieu Neumann, der mit ausgezeichneten Chorleistungen aufwartete. Aparte instrumentale Gaben bot zwischen den Gesängen von Nicodé, Schumann und Hegar das Rheinische Trio.

A. Eccarius-Sieber

GRAZ: Das 5. Symphoniekonzert des Opern-hausorchesters brachte die c-moll Symphonie von Brahms, die Nachtmusik aus Mahlers „Siebenter“, die auf stürmisches Verlangen wiederholt werden mußte, das etwas seichte c-moll Klavierkonzert von Saint-Saëns und den „Zauberlehrling“ von Dukas. Das 6. (letzte) Konzert erhielt durch die vollendete Wiedergabe der „Weihe des Hauses“ und der „Neunten“ von Beethoven den Charakter eines Festabends. Der Saal war ausverkauft und die Nachfrage nach Karten derart rege, daß auch eine Wiederholung vor gänzlich ausverkauftem Hause stattfinden konnte. Oscar C. Posa, der verdienstvolle feinsinnige Leiter der Symphoniekonzerte, der Graz leider verläßt, feierte hiermit seinen Abschied, der ihm vom Publikum recht schwer gemacht wurde. — Der deutsch-akademische Gesangsverein „Gothia“ brachte als 2. Festkonzert anlässlich der Feier seines 50jährigen Bestehens unter Dr. Julius Weis-Ostborns trefflicher Leitung die „Missa solemnis“ zu formvollendeter Wiedergabe. Auch dieses Konzert war gänzlich ausverkauft. — Das Deutsche Konzertvereinsorchester, das unter Dr. Fritz Lembergers Leitung immer neue Pfade zu wandeln sich bestrebt, brachte als örtliche Neuheiten „La Damselle élue“ von Debussy, Orchesterballaden desselben Komponisten und Glazounow's ersten „Konzertwalzer“. Als Solisten machten sich Paula Haimel und Josef Hofstätter um den Abend verdient. — Die „Kammermusikvereinigung der Lehrer des Steiermärkischen Musikvereins“ errang mit der Klarinettensonate in As von Max Reger (Ausführende: Josef Steps, Klarinette und Hugo Kroemer, Klavier) und dem Streichquintett in g-moll von Mozart lebhaften Beifall. Großes Interesse erweckte die Uraufführung des „Scherzos für Klavierquintett“ von Josef Marx. Das gedankenreiche, kunstvoll gefügte Stück würde vielleicht etwas mehr Gedrungenheit vertragen. Auch überwiegt die Polyphonie etwas

zu stark. — Die „Grazer Kammermusikvereinigung“ brachte Thuilles Cellosolone, vier Phantasiestücke für Cello und Klavier von R. Stöhr und die „Suite im alten Stil“ von Jan Brandts-Buys. Das vorzügliche Zusammenspiel dieser ausgezeichneten Vereinigung erweckt stets neuen Genuß. — Die Geiger Willy Burmester und Hugo Kortschak spielten vor ausverkauften Sälen. — Die Sängerinnen Lotte Bunzel, Hanna Rauscher und Irma Wiederwald gaben Liederabende, deren Programm keine nennenswerten Neuerscheinungen aufwies. — Die Pianistin Doris Barnett hinterließ mit ihrem Klavierabend keinen besonders tiefen Eindruck. — Der „Grazer Singverein“ brachte Solo- und Chorlieder der österreichischen Komponisten Camillo Horn, Leopold Suchsland und Richard Stöhr, die alle durch Sangbarkeit und gesunde Melodik gefielen. Die Sololieder sang der ausgezeichnete Baritonist Viktor Heim mit großer Meisterschaft. — Der „Grazer Männergesangsverein“ veranstaltete einen Sololiederabend, wobei die Solisten des Vereins mit gutem Erfolg Lieder bekannter Meister vortrugen.

Dr. Otto Hödel

HAAG: Das Musikleben der Residenzstadt stand diesmal im Zeichen der Kammermusik. Auf diesem Gebiete herrschte in den letzten vier, fünf Jahren eine vollkommene Anarchie, die allmählich eine auffallende Teilnahmslosigkeit seitens des Publikums zur Folge hatte. Ich entsinne mich noch, wie wir es vor fünf Jahren erlebten, daß wir in einer Woche sieben, acht Klavierabende und ebenso viele Lieder- bzw. Violinabende hatten, um eine Woche später ohne Musik weiter zu leben. Das Publikum verlor mit der Zeit alles Interesse; selbst wenn die größten Berühmtheiten auftraten, blieb der Saal halb leer, und so mieden allmählich die ersten Künstler- und Quartettvereinigungen unsere Stadt. Aber seit Oktober ist ein plötzlicher Aufschwung zu verzeichnen. Auf Anregung einiger angesehenen Musikliebhaber hat sich eine „Vereeniging voor Kamermuziek“ gebildet, die für ihre Mitglieder sechs Kammermusik-Abende veranstaltet unter Mitwirkung der besten Ensembles, wie der „Böhmen“, des Rosé-Quartetts a. a. m.; auch Aufführungen von Kirchenmusik sind mit einbegriffen. Und weiter hat die Konzertagentur Hans Augustin auch vier Kammermusik-Konzerte organisiert. Zuviel auf einmal, möchte man sagen; aber beide Unternehmungen haben großen Erfolg, und die Konzerte sind sehr stark besucht. Die Konzerte der „Vereeniging“ wurden schönstens eingeleitet durch ein Gastspiel der „Böhmen“. Von den übrigen Veranstaltungen sei besonders erwähnt das Konzert des Concertgebouw-Sextetts aus Amsterdam, das u. a. ein sehr interessantes und tüchtiges Sextett des talentvollen und vielversprechenden Amsterdamer Komponisten Sem Dresden zu Gehör brachte. Einen stimmungsvollen Abend verdanken wir dem Amsterdamer a cappella-Chor unter Leitung von Anton Averkamp und unter Mitwirkung von Alida Noordewier-Reddingius und Anton Tierie; das Programm enthielt Werke von Palestrina, Bach, Händel, Orlandus Lassus, Hasse, Brahms, Bruckner u. a. — Die Augustin-Abende wurden eingeleitet mit

einem Percy Grainger-Abend; außer Grainger wirkten das Rosé-Quartett und die Sängerin Ada Crossley mit. Die Kompositionen Graingers sind ausschließlich Bearbeitungen älterer und meistens unbekannter englischer und irischer Volksweisen. In dieser Hinsicht zeigt Grainger auch als Komponist ein ausgesprochenes reproduktives Talent; seine Bearbeitungen sind aber höchst originell, zumal in der Art, wie er den poetischen Kern der Melodie harmonisch und koloristisch herauszubilden versteht; und die von ihm entdeckten Melodien sind wahre Juwelen. — Die Augustin-Konzerte vermittelten uns ferner die Bekanntschaft mit dem vorzüglichen Gürzenich-Quartett aus Köln; höchst angenehm war auch das Wiederauftreten des Ungarischen Streichquartetts. Der letzte Abend bot uns eine unvergeßliche, ideale Wiedergabe von drei Beethovenschen Quartetten durch das Capet-Quartett; der Erfolg war so stark, daß die Künstler nächstes Jahr wahrscheinlich einen ganzen Beethoven-Zyklus geben werden. Das Streichquartett der hiesigen Abteilung von der „Maatschappij tot bevordering der Toonkunst“ gab ebenfalls seine üblichen Abende; als Novitäten hörten wir Quartette von Amédée Reuchsel und Vincent d'Indy, das erstere eine schwache Kompositionsprobe nach bekannten Mustern, das letztere eine tüchtige Kopfarbeit ohne Seele. Schade, daß man an diesen Abenden immer jüngere Anfänger als Solisten auftreten läßt; das künstlerische Niveau der Konzerte wird dadurch nicht besonders erhöht. — Die bekannte Cembalistin Wanda Landowska erwarb mit ihren klassischen Leistungen wieder viele Freunde und begeisterten Erfolg; das Ehepaar Niel Vogel van Vladeracken stand ihr dabei würdig zur Seite. — Der Amsterdamer Pianist Karel de Jong veranstaltete zwei Beethoven-Matinees und erwies sich als ein künstlerisch hochbegabter und intelligenter Beethoven-Interpret. — Natürlich gab es außerdem eine stattliche Anzahl Lieder-, Violin- und Klavierabende: Kathleen Parlow, Albert Spalding, Emil Telmányi; Kathleen Howard, Ilona Durigo, Hanna Verbena, Tilly Koenen; Harold Bauer, Carl Friedberg, Adolf Waterman, Elly Ney u. A. Von diesen seien besonders erwähnt die zwei Abende von Carl Friedberg: der eminente Künstler, ein wahrhaft poetischer Ausdeuter am Klavier, bot uns unvergeßliche Genüsse und erweckte jedesmal stürmische Begeisterung. Ist Friedberg ein Denker und Träumer, so ist der Vortrag Elly Neys ganz Leidenschaft und Gefühlsausbruch; dabei muß man sie bewundern, wie sie ihren Vortrag bis in die feinsten Abstufungen zu beherrschen weiß. Zumal als Brahms-Interpretin (d-moll Konzert) hat sie einen sehr tiefen Eindruck gemacht. Am Dirigentenpult stand ihr Gatte, Willy van Hoogstraten, der auch mit den Haydn-Variationen und der c-moll Symphonie viel Schönes bot. — Die Abonnementskonzerte des Residentie-Orchesters und des Concertgebouw-Orchesters nahmen den üblichen Verlauf. Merkwürdig war ein Konzert des Amsterdamer Orchesters unter Mitwirkung von Arnold Schönberg, der die erste Aufführung seiner Tondichtung „Pelléas und Melisande“ dirigierte. Zum ersten Male mußten wir es

erleben, daß man hier im Konzertsaal zischte; bis jetzt herrschte die Gewohnheit, daß ein Werk, das nicht gefiel, mit kühlem Schweigen aufgenommen wurde. Aber die Ultra-Modernitäten von Schönberg waren unserem Publikum offenbar zu stark, und so wagten viele es, in den Achtungsapplaus ein schüchternes Zischen zu mengen. Viel Erfolg erntete Gustave Doret, der einmal als Dirigent Willem Mengelberg vertrat. Weiter machten wir die Bekanntschaft mit der vorzüglichen Sängerin Marie-Louise Debogis. Das Amsterdamer Orchester gab mit dem ausgezeichneten George Walter ein Bach-Konzert, das glänzend verlief, aber in einer Kirche mehr am Platze gewesen wäre. — Der königliche Gesangsverein „Excelsior“ unter Leitung von Johan Schoonderbeek machte sich um die Kunst Bachs besonders verdient. Zum erstenmal veranstaltete er eine sehr schöne stilgemäße Aufführung des Weihnachtsoratoriums unter solistischer Mitwirkung von Anna Stronck-Kappel, Jacoba Repelaer van Driel, Jan Trip und Thomas Denys. Der große Saal des „Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen“ war bis zum letzten Platz besetzt, der Erfolg außerordentlich. Der Verein hat daher beschlossen, diese Aufführungen an jedem zweiten Weihnachtstage stattfinden zu lassen. Seit einigen Jahren verdanken wir demselben Verein an jedem Dienstag in der Karwoche eine Passionsaufführung in der Kirche. Diesmal war wiederum die Matthäuspassion gewählt. Durch eine besondere Aufstellung der zwei Chor- und Orchestergruppen kamen die Chor-Dialoge zu erschütternder Wirkung; außerdem beherrschten die Chöre ihre schwierige Aufgabe besser als je. Alles in allem eine wehevollte Aufführung, wozu die geradezu ideale Wiedergabe der Evangelistenpartie durch G. Walter und die würdige Interpretation der Christuspartie durch Thomas Denys das Ihrige beitrug. Jaques Caro sang die kleinen Sachen sehr befriedigend; die Damen Tilia Hill und Martha Stapelfeldt konnten nicht in jeder Hinsicht gefallen. Aber das Gelungene wog doch vor, und die Hörschaft stand tief unter dem gewaltigen Eindruck von Bachs mächtiger Kunst. Herman Rutters

KÖLN: Nach Voraufgang von Wagners „Faust“-Ouvertüre hörte man im 12. Gürzenich-Konzert den ganzen dritten Akt aus „Tannhäuser“ mit der bekanntlich sonst nicht bevorzugten orchestralen Einleitung erster Fassung. Wenn schon des nahen hundertsten Geburtstags Wagners durch eine Art Vorfeier auch im Konzertsale gedacht werden sollte, so wäre es jedenfalls zweckentsprechender gewesen, aus Wagners hierher gehörigen tonsatzerischen Beständen eine kleine Auswahl zu treffen, als dieses bedingungslos auf die Bühne angewiesene Operndrittel aus dem Zusammenhange heraus in den Gürzenichsaal zu zerren. Natürlich konnten dabei die erläuternd ins Programmblatt gesetzten ausführlichen szenischen Bemerkungen nur komisch wirken. Als wenn man nicht seinen „Tannhäuser“ beständig, und zwar in sehr gediegener Aufführung, im Opernhause genösse. Im übrigen wurde auch an der diesmaligen Stätte sehr schön musiziert, denn Fritz Steinbach schöpfte natürlich mit Enthusiasmus die Initiative zu stimmungs- und klangreichem Ge-

stalten aus der Partitur, wobei er auf vielvermögende Unterstützung durch das Orchester und den für den Pilgerchor eintretenden Kölner Männergesangverein sich verlassen konnte. Mit dem Stück der Elisabeth-Partie und den Sätzen der Venus bot Lilly Hafgren-Waag Ausgezeichnetes; Cornelis Bronsgeest, der für mein Empfinden nur zuviel Lautvarianten auf den einzelnen Vokalen vornimmt, was einigermaßen als Manier in die Erscheinung tritt, hatte mit dem Wolfram gute Gelegenheit, seine sehr erheblichen Vorzüge geltend zu machen, und Otto Wolf von der Münchener Hofoper hat zwar kein Tannhäuser-Organ und nicht das überzeugende dramatische Ausdrucksvermögen, aber er verfügt mit Gewandtheit über eine sehr helle lyrische Tenorstimme von beträchtlicher Konsistenz. Nachher erfreute Steinbach durch eine glanzvolle Wiedergabe von Beethovens „Eroica“. — 25 Jahre sind vergangen, seit das hiesige große Zivilorchester den Charakter einer städtisch beamteten Körperschaft annahm, und aus diesem Anlaß gab es am 3. Mai ein Festkonzert im Opernhause. Unter Fritz Steinbachs Leitung gelangten an Orchesterwerken Beethovens fünfte Symphonie (c-moll) und Richard Strauß' „Till Eulenspiegel“ zu höchst eindrucksvoller Wiedergabe: Karl Friedberg spielte in erlesenem Stile Schumanns Klavierkonzert a-moll und weiter hörte man Max Schillings' melodramatische Bearbeitung des Wildenbruchschen „Hexenlieds“, das Direktor Fritz Rémond mit tief ergreifender Wirkung zum Vortrage brachte. — Der beim Kaiserpreis-singen in Frankfurt von den Berliner Lehrern geschlagene „Kölner Männergesangverein“, dessen nicht sehr kluge, leidenschaftliche und weitausladende Opposition gegen die von ihm zuvor als maßgebend natürlicher Weise unbedenklich anerkannte Entscheidung der Preisrichter einer stark komischen Seite nicht entbehrt und dementsprechend erheiternde Wirkungen ausgelöst hat, die durch übereifrig Partei nehmende Kölner Zeitungsleute nicht abgeschwächt werden konnten, gab, um die Größe des ihm zugefügten Unrechts so beiläufig ahnen zu lassen, jetzt vor den Kölner Mitbürgern ein Konzert im Gürzenich mit dem Hegarschen Preischor „1813“, dem Behmschen Stundenchor „Wanderlied“ usw. Der Erfolg soll ein riesenhafter gewesen sein. Hoffentlich träufelt er Balsam in die Wunden. — Am 8., 9. und 10. Juni wurde das 89. Niederrheinische Musikfest im Opernhause abgehalten, dessen ausgiebige elegante Räumlichkeiten für derlei Veranstaltungen vortrefflich geeignet wären, wenn nur nicht die Akustik ihre bedeutsamen Mängel hätte, zumal bei der gebotenen Aufstellung des Orchesters und der Chöre auf der nach rückwärts enorm weit vertieften, als Saal sich präsentierenden Bühne. Fritz Steinbach, der vor diesen Tagen und als Dirigent der drei Konzerte Enormes geleistet und persönlich glänzendste Erfolge erzielt hat, waltete an der Spitze von 149 Orchesterkünstlern, 331 Stimmen Gürzenich-Chor, 254 Stimmen Aachener Städtischer Gesangverein, 205 singenden Knaben und Mädchen, sowie 11 Solisten, hatte also rund 950 Ausführende unter seinem Stabe. Den Anfang machte am ersten Abend das „Sanctus“ aus Bachs h-moll Messe,

dann hatte Bronislaw Huberman mit dem wundervoll gespielten Mendelssohnschen Konzert denkbar größten Erfolg. Bei der Knappheit des hier zur Verfügung stehenden Raumes kann ich von Gustav Mahlers Achter Symphonie (besser „Kantate“) nur sagen, daß Steinbach ihr eine ganz herrliche Ausführung mit dem nun einmal verlangten Massenaufgebot bereitet hat, daß von Solisten Gertrude Foerstel, Tilly Hinken, Maria Philippi, Anna Erler-Schnaudt und Paul Bender Vortreffliches boten, während Paul Seidler (Wiesbaden) nur bedingt und Georg Nieratzky (Mannheim) gar nicht genügen konnte, und daß die Hörschaft sich offenkundig von dem Werke in seinen meisten Teilen eher abgestoßen als befriedigt fühlte. Auch ich möchte aus ureigenstem Empfinden heraus fragen: „Wozu der Lärm?“ Verliert jemand viel, wenn er dieses Werk nicht kennen lernt? Den schönsten künstlerischen Total-eindruck zeitigte der Beethoven gewidmete zweite Abend mit der Leonorenouvertüre C-dur, dem von Eugen d'Albert in prachtvollstem Stile gespielten Klavierkonzert Es-dur (No. 5), das dem freudig wiederbegrüßten Meister begeisterte Beifallskundgebungen eintrug, sowie einer einzig schönen Aufführung der Neunten mit Gertrude Foerstel, Maria Philippi und Paul Bender als ausgezeichneten Solisten der Ode, denen sich diesmal auch Paul Seidler löblich anschloß. Otto Wolf von München hatte den Liederkreis „An die ferne Geliebte“ abgesetzt, dafür trat Tilly Hinken, stimmlich nicht völlig ausreichend, aber sehr artig im Vortrage, mit den zwei Klärchenliedern aus Egmont ein. Am dritten Abend hörte man von Brahms den „Gesang der Parzen“, das Klavierkonzert B-dur (No. 2), mit dem d'Albert Triumphe feierte, und die von Steinbach unvergleichlich interpretierte Symphonie c-moll (No. 1). Dann kam Wagner zu Worte. Man hatte von Edith Walker viel erwarten dürfen, aber die hier bestbekannte Künstlerin war nicht in guter Verfassung, so daß sie anstatt der mit Orchester projektierten „Fünf Gesänge“ nur deren drei mit Klavier vortrug und den Hörern auch in der Schlußszene der „Götterdämmerung“ nicht alles zu geben vermochte, was ihre eindringlich-große Kunst sonst zu spenden gewöhnt ist. Zwischendurch schien das für seinen Inhalt reichlich ausgedehnte „Parsifal“-Vorspiel trotz feinsten Wiedergabe gelinde zu enttäuschen. Der Kaisermarsch bildete die Schlußnummer.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Mit Mahlers hier noch nicht gehörter Vierter Symphonie schlossen die Symphoniekonzerte (Dirigent Max Brode) ihre Saison nun doch noch ehrenvoll ab und schlugen zu guter Letzt von einer neuen Seite eine gute Bresche für die Kunst des in äußerer Uneigenheit doch so eignen Symphonikers. Charlotte Uhr freilich, die zugkräftige Solistin des Abends, hätte man nicht aus ihrer Sphäre, der Oper, ins „große Konzert“ verpflanzen sollen, — doch sei's drum: es war Orchesterbenefiz, und eine Zugkraft ist Frä. Uhr bei uns noch immer. Mit schönen Karfreitagsaufführungen machten auch die großen Chorvereine, Scheinpflugs „Musikalische Akademie“ mit Brahms' Deutschem Requiem,

Brodes „Singakademie“ mit der Johannes-Passion von Bach ihr Pensum voll. Solisten kamen und gingen; Lamond wiederholte seinen Besuch, diesmal allein, Schnabel gab mit vollen Händen aus der Fülle seiner Meisterschaft, setzte sich auch für das erstaunliche Genie des jungen Korngold ein (E-dur Sonate) usf.

Dr. Lucian Kamiński

LONDON: Die Hochflut von Konzerten war im April womöglich noch stärker als in den vorangegangenen Monaten. Unter den Orchester-Recitals haben wir die Queen's Hall Orchestra unter Henry Wood besonders hervorzuheben. Nachgetragen sei noch seine ausgezeichnete Wiedergabe von Strauß' „Symphonia Domestica“. Ferner haben wir Wood eine prachtvolle Aufführung von Beethovens „Neunter“ zu danken, in der sich der herrliche Birmingham Festival-Chor sehr vorteilhaft in der Themsestadt einführt. Der Chor leistete auch Großartiges in der Bachschen Motette „Fürchtet Euch nicht“ und in dem wundervollen „Actus Tragicus“. Den Höhepunkt erreichte die zündende Wiedergabe in dem Teil: „Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt“. Beide Bachwerke bekommt man hier nur selten zu hören. Der Birmingham-Chor, der sich schon oft durch lokale Elgar-Aufführungen rühmlich hervorgetan hat, ist zu den vollkommensten Chorvereinigungen des Inselreichs zu zählen. Im Bachschen Doppelviolinkonzert spielten Lady Speyer und Maurice Sons mit warmem Empfinden. Das letzte Konzert des stets abgeklärter spielenden Queen's Hall Orchestra brachte außer Mozarts „Vier alten deutschen Tänzen“ (von Fritz Steinbach instrumentiert), Beethovens „Siebenter“ und Strauß' „Till Eulenspiegel“ noch Brahms' Klavierkonzert No. 2 in B mit Leopold Godowsky im Solopart, der mit seiner reservierten und doch begeisterten Wiedergabe einen wohlverdienten Triumph davontrug. — Mit übertriebenen Reklamemitteln und unter Gebrauch des politischen Schlagwortes „entente cordiale“ wurden zwei Konzerte des Colonne-Orchesters aus Paris veranstaltet. Man kündigte dieses Ensemble als das „beste Orchester der Welt“ an, welcher Behauptung man beim besten Willen unmöglich zustimmen kann, da es schon die Londoner Vereinigungen in mancher Beziehung überragen. Hervorgehoben sei sein stellenweise blendender Glanz, der Wohlklang der Blasinstrumente selbst im stärksten Fortissimo und das ausgeprägte rhythmische Gefühl. Dagegen kann die allerdings recht präzise Leitung unter Gabriel Pierné nicht als hinreichend bezeichnet werden. Auch litten die Programme gar zu sehr unter der Länge und der Häufung fragmentarischer Bruchstücke, die sämtliche Stilarten der Franzosen zeigen sollten, jedoch zum Teil einen nur vagen Eindruck hinterließen. Berlioz kam mit dem „Römischen Karneval“, dem „Ungarischen Marsch“ und zwei Sätzen aus der „Phantastischen Symphonie“ zu Worte, Pierné selbst mit dem Vorspiel zu seinem „Kinderkreuzzug“ und „Ramuntcho“, Charpentier mit den „Italienischen Impressionen“, Dukas mit dem „Zauberlehrling“, Debussy mit dem Vorspiel zum „Nachmittag eines Fauns“ und den „Rondes de Printemps“, d'Indy mit der „Fervaal“-Ouvertüre, César

Franck mit der symphonischen Dichtung „Le Chasseur Maudit“, Chabrier mit „España“ und Bruneau mit dem Vorspiel zu „Messidor“. Eine kritischere Auswahl und ein geringeres Durcheinanderwerfen der vielen Stilgattungen in den immerhin sehr interessanten Darbietungen wäre wünschenswert gewesen. Zu erwähnen sind noch Fanelli's (des jüngst entdeckten Komponisten) „Tableaux Symphoniques“, die nach den glänzenden Ankündigungen aus Paris hinter den hiesigen Erwartungen blieben. — Genannt sei das Recital der Amateur Orchestral Society wegen der eifrigen Aufführung der hier arg vernachlässigten Symphonie Goetz' in F unter Arthur Payne. Das interessante Werk hat nichts von seinen Reizen eingebüßt. Am gleichen Abend geigte Isolde Menges den Solopart des Tschaikovsky-Konzerts mit schönem Erfolg. — Das Wilhelm Sachse-Orchester, das zum großen Teil aus Damen besteht, gab einen erfolgreichen Abend, der außer Schumanns „Manfred“-Ouvertüre die in London leider nur selten gehörte Vierte Symphonie Dvořáks brachte. Ernst v. Lengyel entfaltete das brillante Feuerwerk seiner Technik in Beethovens Klavierkonzert in Es. — Chorkonzerte. Die London Choral Society führte zum ersten Male Wolf-Ferrari's „La Vita Nuova“ auf, enttäuschte jedoch damit. Der Komponist ist darin Dante's grandiosem Vorwurf keineswegs gewachsen. So glatt die Chormusik auch hinfließt, so rückständig mutet sie in ihrem teilweise Mendelssohnschen, teilweise Gounod'schen Charakter an. Einen besseren Eindruck empfing man von den orchestralen Zwischenspielen, die in ihrer Instrumentation modernen Einfluß verraten und den späteren Wolf-Ferrari ankündigen. Darauf folgte die Gral-Szene aus dem „Parsifal“. — Die Royal Choral Society gab in der Albert Hall ein großes Coleridge-Taylor-Konzert. Dieser liebenswürdige Komponist, der vor wenigen Monaten leider vorzeitig verschieden ist, hat vor Jahren, als sich England musikalisch noch in den Kinderschuhen befand, starken Anklang mit seiner dreiteiligen Kantate „Hiawatha“ (nach Longfellow) gefunden. Angesichts der Leistungen Elgars, Delius' u. a. flog sein Stern in der letzten Zeit etwas zu verblassen an. Es wäre jedoch undankbar, Coleridge-Taylor bei seiner ausgesprochenen Eigenart, seinem Melodienreichtum und der orchestralen Farbengebung verkleinern zu wollen. Im Exotischen liegt gleichzeitig seine Stärke und Schwäche. Außerhalb des Exotischen hört seine Bedeutung auf. Das beweist außer „Hiawatha“ auch die von der Königlichen Chorgesellschaft aufgeführte Kantate „A Tale of Old Japan“ („Eine Geschichte des alten Japan“), die unter einem konventionellen Text leidet. Das Werk ist interessant in der Kontrastwirkung und von einer gewissen Pikanterie. — Die Handel-Society führte das „Requiem“ von Georg Henschel auf. Es datiert von 1902 und wurde zum ersten Male in Boston gespielt. Das Werk besteht aus fünf durchwegs interessanten und eigenartigen Teilen. Besonders eindrucksvoll und erfindungsreich ist das „Dies irae“. Auch die Soloparts sind sehr dankbar. Der Komponist selbst dirigierte und der Wiedergabe ist ein schöner Eifer nachzurühmen. Henschel hat

sehr viel für das Londoner Musikleben getan. — Kammermusik. Das vornehme Gelo-Quartett aus Paris zeigte seine vollendete, ausgereifte Kunst nicht allein in klassischen Wiedergaben (Mozart und Beethoven), sondern bescherte uns auch eine genussreiche Ausführung von Debussy's äußerst charakteristischem op. 10. Es gehört zu den berufenen Debussy-Interpreten und leistet Hervorragendes. Der Geiger Paul Kochanski und der Komponist und Pianist Hamilton Harty vereinigten sich zu einer wirksamen Wiedergabe von Brahms' d-moll Sonate und brachten eine neue Sonate des Polen Karol Szymanowski, von deren drei Sätzen das gefühlvolle Andantino am besten wirkte. Elsie Swinton sang eine Gruppe von Schubertliedern mit Geschmack. — Solisten. Cyril Scott gab einen Kompositionsabend, der ihn in zwei Stilgattungen erscheinen ließ: in einer besonders chromatischen und in einer harmonisch sehr vagen. Die Armut seines Materials kaum durch die harmonischen Experimente kann wettgemacht werden. Der Komponist spielte selbst mehrere Klavierstücke, ferner brachte er ein „Pastorale“ für Klavier und Flöte (in letzterem zeigte Albert Fransella seine vollendete Kunst) und eine Reihe von Liedern (von Miß Jean Waterson und Hubert Eisdell vorgetragen) zu Gehör. Scott ist ein Fanatiker im Vermeiden alles Konventionellen, und so verfällt er in die Konvention eines durchaus monotonen, formalistischen Stils, dem es an Gefühl und Farbe gebricht. Das Wiederauftreten der ausgezeichneten Cellistin Beatrice Harrison wurde mit Freuden begrüßt. Sie begeisterte im Andante der Strauß-Sonate in F-dur und besonders in Haydn-Piattis „Adagio ed Minuetto“. Der Cellist Kolni-Balozky und der Pianist Howard-Jones gaben einen erfolgreichen Sonatenabend (Brahms F-dur op. 99 und Beethoven g-moll op. 5 No. 2). — Edith Walton erwies sich technisch in Brahms und Chopin als eine begabte Pianistin. Starkes Können und ernstliches Wollen ist Myra Heß nachzurühmen, die eine Reihe von Bach-Präludien und -Fugen und Brahms' f-moll Sonate spontan und mit vielem Geschmack vortrug. Vianna da Motta absolvierte einen erfolgreichen Bach-Beethoven-Abend. Sein Spiel ist ein wundervoll-klassisches, die Auffassung durchaus individuell, wozu eine hochentwickelte Anmut des Vortrags tritt, die sich vorzüglich in Beethovens Sonate in D op. 28 kundgab. Jules Wertheim betonte in seinen zwei Programmen (Liszt, Bach, Rachmaninov, Brahms) zu sehr die technische Note. Dagegen zeigte Susanne Morvay in ihren Bach-, Beethoven- und Chopinwiedergaben, daß sie sich vom rein Technischen emanzipiert hat und nunmehr bedeutenderen Höhen zustrebt. Frederic Lamond erwies sich neuerdings als glänzender Beethovenspieler in der „Pastoral“-Sonate, während er in der e-moll Sonate op. 90 zu sehr unterstrich. Ernest Schelling brachte ein Chopin-Liszt-Programm zu Gehör und gab auch eigene Klaviersachen zum besten. Ausgezeichnetes leistete Percy Grainger in Stücken von César Franck und besonders in der von Kraft überschäumenden, durchaus individuellen Wiedergabe der Brahmschen f-moll Sonate op. 5. — Hugo Heinz zeigte sich als berufener lyrischer Sänger in

Brahms- und Strauß-Liedern. Begabung verrät auch Kathleen Walton, deren Caccini-Purcell-Schumann-Reger-Liedervortrag Hervorhebung verdient. Ein feinfühler Künstler ist der Balladensänger T. Campbell-McInnes, der sich nicht nur in „Dichterliebe“ als berufener Schumann-Interpret zeigte, sondern auch in schottischen Weisen entzückte. Ein schönes Können verriet auch die Amerikanerin Eleanor Hazzard Peacock (Schubert-Brahms-Wolf). Ein Musiker von intensivem Empfinden begegnet uns in Theodore Bryard. Neben einer Reihe neuer englischer Lieder brachte er die gedankenvolle Novität des Amerikaners Blair Fairchild „Fünf griechische Seegebete“. Äußerst genussreich verlief der Abend Elena Gerhardt's (Nikisch am Klavier), die von ihrer Amerika-Tournee zurückkam und prächtig bei Stimme war. Auf dem Programm stand eine Gruppe von Liedern Erich Wolffs (ihres früheren Klavierbegleiters), dessen jüngst erfolgtes Ableben während der amerikanischen Tournee allgemeines Bedauern auslöste. L. Leonhard

MAINZ: Unter Albert Gorters nieversagender Direktion haben die diesjährigen Symphoniekonzerte der städtischen Kapelle einen merklichen Aufschwung genommen, was schon durch den regeren Besuch des Publikums überzeugend zum Ausdruck gelangte. Beethovens Fünfte und Siebente Symphonie, wie die große Schubertsche in C-dur fanden durch die sorgsame Einstudierung und großzügige Auffassungsweise seitens des Dirigenten eine ideale Wiedergabe. Von künstlerischem Interesse war die „Ouvèture zu einem Drama“ von Georg Schumann, ein in seiner Ausgestaltung hochmodernes Werk, das der Phantasie des Hörers zwar weiten Spielraum läßt, im übrigen aber viel gesundes Können und starkes musikalisches Empfinden verrät. Von den Solisten bewährte sich Marie Louise Debogis mit einem buntgemischtem Programm als eine Sopranistin mit großer, tragfähiger Stimme und leidenschaftlichem Temperament; Maria Philippi brachte Mahlers Kinder-Totenlieder, in ihrer Art ganz einzige wunderbar innige Stimmungsbilder, mit trefflichem Ausdruck zum Vortrag; Nicola Geisse-Winkel hatte seinen klangvollen Bariton bereitwillig beim Pensionsfonds-Konzert zur Verfügung gestellt, um mit der „Heiling“-arie wie immer Triumphe zu feiern. Im selben Konzert ließ sich auch ein vielversprechender junger Geiger Walter Schulze-Prisca hören, dessen bestrickender Ton und technische Meisterschaft ihn als neuen Stern am Virtuosenhimmel erscheinen lassen. — Mit großem Gelingen brachte die Mainzer Liedertafel Haydns „Jahreszeiten“ zur Aufführung. Die Wiedergabe unter Otto Naumanns sachgemäßer Leitung war hohen Lobes würdig um so mehr, als auch die Leistungen der Solisten den Erwartungen entsprachen, und die Chöre durchweg ungetrübte Genüsse boten. Das Oratorium wurde in zwei darauffolgenden Volkskonzerten zu ganz niedrigen Preisen wiederholt, eine seit Jahren bestehende, nicht hoch genug zu schätzende Einrichtung des Vereins, der hier den weniger Bemittelten eine reine und edle künstlerische Freude zuteil werden läßt. — Aufführungen der Kaiserin Friedrich-Stiftung. Die von der Mainzer Liedertafel zum Andenken an weiland

Kaiserin Friedrich ins Leben gerufenen Muster-aufführungen Händelscher Werke in der Chrysanderschen Neubearbeitung gewinnen immer mehr Ansehen und Bedeutung in der musikalischen Welt. Den glanzvoll verlaufenen Konzerten der Jahre 1895 und 1897 folgten zum erstenmal 1909 unter Kapellmeister Otto Naumanns Leitung weitere Händelaufführungen, die in diesem Jahre hinsichtlich idealer Tonfülle und technischer Schulung von dem 200köpfigen Chor noch um ein bedeutendes überboten wurden. Es waren wirkliche Festtage, die der rührige Verein seinen Gästen bot, Festtage, die dem Gedächtnis des Hörers um so weniger entschwinden werden, als nach jeder Seite hin ein vollendetes Gelingen zu konstatieren war. In anerkennender Weise hatte die Stadtverwaltung auf Anregung des Oberbürgermeisters Dr. Göttelmann dem Verein einen hohen Zuschuß gewährt; sie bewies damit ein weitgehendes Verständnis für die große, über die Grenzen der Stadt Mainz reichende Bedeutung der Aufführungen, zu denen aus allen Gauen Deutschlands Vertreter der musikalischen Kreise herbeigeeilt waren. Im Auftrag des Kultusministeriums der ungarischen Regierung war ein Abgesandter von der Königlichen Oper in Budapest erschienen. Der Besuch des Konzertsals lieferte den Beweis, daß die Konzerte allenthalben in richtiger Weise eingeschätzt werden, denn zahlreich waren die Fremden vertreten. Der erste Tag brachte eine vortreffliche Aufführung von Händels „Israel in Ägypten“. Die Chöre, denen hier bekanntlich außerordentliche Leistungen zugemutet werden, bewältigten die schwierige Aufgabe mit ebensoviel Ausdauer und Liebe, wie Sorgfalt und künstlerischem Empfinden. Das Stimm-material erwies sich namentlich bei den Doppelchören als ausgezeichnet und in seiner Wirkung kaum zu übertreffen. Fast schien der geräumige Konzertsaal zu klein, um die gewaltigen Tonmassen in sich aufzunehmen. Kapellmeister Naumann hatte seine ganze Energie wie sein anfeuerndes Temperament eingesetzt, um solch bedeutsame Taten zu vollbringen. Er war es auch, der die vorbereitenden Proben für den zweiten Tag geleitet hatte, der eine Zusammenstellung Bachscher Kirchenkantaten, in der Art, wie sie sich nach dem Vorgang von Berlin in vielen deutschen Städten eingebürgert hat, brachte. Als Leiter dieser Aufführungen fungierte Siegfried Ochs. Die Auswahl aus dem reichen Schatz Bachscher Kantaten war so getroffen, daß in jeder der fünf Nummern eine andere Stimmung vorherrschte; dadurch wurde jeglicher Eintönigkeit vorgebeugt. Der Liedertafelchor zeigte sich seines genialen Dirigenten durchaus würdig. Seine künstlerische Disziplin und rhythmische Sicherheit zeitigte Steigerungen von imposanter Wucht. Die Begeisterung jedes einzelnen war unverkennbar, so daß die höchsten Ziele erreicht wurden. Für die Soli hatte man an beiden Tagen erstklassige Vertreter gewonnen. Die Namen Anna Kämpfert, Maria Philippi, Messchaert, Bender und der als Bachsänger wohlbekannte George A. Walter bürgten im voraus für einwandfreie Kunstgenüsse. Auch Prof. Franke (Orgel) und A. Kleinpaul (Cembalo) waren als treffliche Begleiter an ihren Instrumenten noch von früher in bester Er-

innerung. Rechnet man dazu noch unser oftbewährtes, auf 75 Mann verstärktes städtisches Orchester, so darf man wohl mit Genugtuung auf den prächtigen Verlauf dieser großzügigen Veranstaltung zurückblicken.

Leopold Reichert

MANNHEIM: Mit dem Musikverein brachte Felix Lederer den „Messias“ zur Aufführung, aber diese selbst verlief zu eintönig und ohne besondere Höhepunkte. — Das hiesige Trio (Rehberg, Birkigt und Müller) sowie das Streichquartett brachten zum Schlusse noch erfolgreiche Novitäten. — Als tüchtige Künstlerinnen erwiesen sich die Russinnen Clara Gabrilowitsch (Mezzosopran) und Eugenie Konewsky (Violine), die beide mit Temperament und gutem Können konzertierten.

K. Eschmann

MOSKAU: Die vorletzte Sonntags-Matinee (Kussewitzki) brachte die Uraufführung einer symphonischen Dichtung „Le rêve“ von A. Forter (Geiger des Orchesters) unter des Autors Leitung, eine sich durch reiche Erfindung auszeichnende Komposition in französischer Richtung. Die letzte Matinee schloß mit Scriabin's „Extase“ wirkungsvoll ab. — Erfolgreich spielte der hochbegabte Pianist J. Dobrowein Rachmaninow's Konzert No. 2. — Das 8. (und letzte) Symphoniekonzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft war ein Ereignis: Bachs „Matthäus-Passion“, von Ippolitow-Iwanow sorgfältig vorbereitet, kam zum ersten Male in Rußland zur Vorführung und hinterließ einen mächtigen Eindruck. Solistisch waren beteiligt: E. Barth, ein herrlicher Sopran; Pauline Dobbert, deren schöner Alt dem Oratorienstil insbesondere gut liegt; W. Lipetzki war ein stilistisch vortrefflicher Evangelist. Ferner zeichneten sich aus: A. Bogdanowitsch (Tenor), W. Petrow (Bariton) und Saporoschetz (Baß). — Unter den Pianisten ragten hervor: Alexander Scriabin, der eigene Kompositionen in seiner durchgeistigten Spielart vortrug; insbesondere fiel seine Siebente Sonate auf, die auf der neuen Harmonik seines „Prometheus“ aufgebaut ist. Nikolaus Medtner führte neue Kompositionen vor, die von seiner außerordentlichen Erfindungskraft Zeugnis ablegten. Nikolaus Orlow bezaubert die Zuhörerschaft jedesmal von neuem. Er besitzt Ernst und Tiefe; seine Interpretation ist von einem glühenden Temperament getragen. Frau Dolenga-Grabowskaia verfügt über durchgeistigten Vortrag und sicheres Stilgefühl. Josef Hofmann bleibt der Held der Saison: sein 13. Auftreten ging vor gefülltem Saal und unter rauschendem Beifallssturm vor sich. — In der Geigerkunst zeichnete sich Boris Sibor aus, der alte Meister sowie Moderne auf seinem Programme hatte, die er mit sprühendem Feuer und schönem Ton spielte. — Eine besondere Erwähnung verdient das Novitätenkonzert des Geigers Th. Tal und der Sopranistin Olga Kitaewa-Tal. Der Geiger spielte „Hymne“ von Arnold Mendelssohn, eine Regersche Violinsonate, „Serenade“ von Strauß, Melartins „Elégie“, Sindings Gavotte und das „Märchen“ von Sergei Tanelew. Die Sängerin bot Lieder von Wolf, Glière, S. Taneiew und Tal. — Auf dem Gebiete der Kammermusik ist eine

herrliche Brahms-Vorführung des Brahms-Vereins zu verzeichnen, sowie ein anderer Brahms-Abend von dem Verein zur Förderung der Kammermusik (Eugen Gunst). Hier wurde an einem anderen Abend eine Cellosone des jungen begabten Tondichters Mioskowski aus der Taufe gehoben. — Die „Beethoven-Studie“ hat ihre Vorführungen mit der Kreutzer-Sonate, op. 47, und dem Es-dur Trio, op. 70, glanzvoll abgeschlossen. — Der russische Kirchengesang erscholl in den Konzenträumen während der großen Fastenzeit, wobei der a cappella-Chor von A. Archangelski durch Reinheit der Stimmführung bei feiner Nuancierung sich insbesondere auszeichnete. — Im Asyl für Arbeitslose finden alle Sonntage Musikvorführungen statt, zu denen dessen Bewohner und deren Freunde unentgeltlich zugelassen werden. Ein Ehrenbürger der Stadt, M. Permiakow, hat dieses kulturell und sozial bemerkenswerte Unternehmen eingerichtet. Die Programme sind meist einem Tondichter gewidmet (u. a. Rimsky-Korssakow, Serow, Borodin, Arensky, Schumann). Die Opern „Russalka“ von Dargomyschski und „Boris Godunow“ von Moussorgski sind — mit Klavierbegleitung — daselbst erfolgreich vorgeführt worden.

E. von Tidebühl

NEW YORK: Im Anfang der soeben beendeten Saison hing der Himmel voller Geigen. Zuerst erschien der junge Amerikaner Albert Spalding, ein echter Künstler und sogar ein fleißiger, obgleich sein Vater Millionär ist. Dann kamen Zimbalist, Elman, Persinger, Ysaye, Kreisler, Maud Powell, die sich alle des Erfolges rühmen können. Das Soloviolinspiel ist nämlich hier in Amerika sehr beliebt. Leider war Kreisler kontraktlich verpflichtet, nicht allein, sondern nur mit dem Bostoner Orchester zu spielen; er kommt aber für die ganze nächste Saison wieder. Ysaye wurde sehr oft gehört, und nie hat er besser gespielt als jetzt. Einmal erschien er zusammen mit Godowsky; natürlich wurde die Kreutzer-Sonate gespielt — andere Sonaten kennen die Künstler scheint's nicht. — Außer Godowsky, dessen Technik wieder alles in Erstaunen setzte, hörten wir Max Pauer, Gottfried Galston, Lhévinne, Ganz, Tina Lerner, Germaine Schnitzer, Fannie Bloomfield-Zeisler (die „Sarah Bernhardt des Klaviers“), Xaver Scharwenka und viele andere, unter denen besonders der Amerikaner Ernst Schelling hervorragte, der vier Recitals gab, in denen er es sich zur Hauptaufgabe machte, Granados, den „spanischen Chopin“, einen wirklich originellen und geistreichen Komponisten, hier einzuführen. — Von Sängerinnen wurde Julia Culp zum erstenmal gehört; sie kommt nächstes Jahr wieder. Auch Elena Gerhardt wurde wieder gehört. Marcella Sembrich, trefflich bei Stimme, füllte Carnegie-Hall dreimal gestopft voll. Als Koloratursängerin hat Frieda Hempel sie nicht aus der Gunst des Publikums verdrängt. Maggie Teyte, Lillian Nordica, Edmond Clément (der französische Mustertenor) und Titta Ruffo wurden auch im Konzertsaal gehört. Ruffo imponierte mehr durch die Wucht seiner Stimme als durch seine Kunst; das Umgekehrte ist bei Clément der Fall. — Von Kammermusiken ist nichts Neues zu be-

richten. Das Kneisel-Quartett, die Flonzaleys, und das Barrère-Ensemble (Bläser) erfreuen sich der üblichen Popularität. — Von Orchestern liefern The People's Symphony, Volpes und das Russische Orchester hauptsächlich leichte Ware. Das Symphony Orchestra von Walter Damrosch hat sich schon zweimal in eine kleinere Halle geflüchtet, diesmal in die Aeolian Hall, die eigentlich nur für Virtuosenkonzerte und Kammermusik bestimmt ist — für welchen Zweck wir sie notwendig brauchten, nachdem Mendelssohn Hall zuerst an ein Kino vermietet und dann als Geschäftshaus umgebaut wurde. Für erstklassige Orchesteraufführungen sind wir jetzt auf die Besuche der Bostoner und auf die Philharmonischen Konzerte, die allerdings sehr häufig stattfinden, angewiesen. Unter Josef Stransky hat sich das Philharmonische Orchester auffallend verbessert; es ist jetzt im ganzen dem Bostoner ebenbürtig, im Blech sogar überlegen, wie man in Boston selbst anerkennt — denn unser Orchester geht öfters auf Reisen und wird nächstes Jahr sogar in San Franzisko konzertieren. Unter Stransky spielt unser erstes Orchester mit vielem Schwung, und es kommt oft vor, daß alle Musiker aufstehen müssen, um sich für den Applaus mit dem Dirigenten zu bedanken. Auch die geschickt gewählten Programme haben zu Stranskys Popularität beigetragen. Von den Novitäten hat Korngolds Ouvertüre zu einer Komödie am besten gefallen. Alexander Ritters „Olafs Hochzeitstanz“, Weingartners „Lustige Ouvertüre“ und Bruckners Sechste Symphonie wurden gleichfalls zum erstenmal hier aufgeführt. — Neu war auch die „Deutsche Messe“ von Otto Taubmann; sie wurde von der Oratorio Society aufgeführt, die unter ihrem neuen Dirigenten Louis Kömmenich (an Stelle von Frank Damrosch) wie verjüngt erschien. Sie wurde vor 40 Jahren von Leopold Damrosch begründet und war seither quasi ein Familienbesitz. Andrew Carnegie bleibt deren Präsident.

Henry T. Finck

PARIS: Die Société Nationale blickt auf eine glänzende Vergangenheit von nahezu vierzig Jahren zurück, denn sie hat für sehr viele moderne Tonsetzer, die es seither weit gebracht haben, als Versuchsstätte gedient. Um so mehr ist es zu bedauern, daß sie diesmal drei Klavierstücke des als Hanswurst bekannten Dilettanten Erik Satie bei sich aufnahm, ob schon sie den abschreckenden Titel trugen „Véritables Préludes flasques (pour un chien)“. Der sehr geschätzte Klavierspieler Vinès wurde mit der Ausführung betraut, und so wurde auf dem Klavier zuerst eine ernste Zurechtweisung an den Hund, dann das Alleinsein des Hundes im Hause und endlich das Spiel des Hundes wiedergegeben. Das Publikum ging auf den Scherz ein, und zwar zum Schaden der ernstesten Komponisten, die das übrige Programm bestritten. Vielleicht fand es auch, daß diese „schlafenden Präludien“, die wenigstens das Verdienst der Kürze haben, doch ein gewisses Relief haben. Kurz, diese unbedeutenden Stückchen wurden rasend beklatscht und mußten je zweimal gespielt werden. Dabei gilt das geladene Publikum der Société Nationale als das musikverständigste, das man in Paris finden kann!

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Danach mag man die andern beurteilen. Selbst die neuesten Präludien des beliebten Debussy fielen neben denjenigen von Erik Satie ganz ab. Es kann freilich nicht geleugnet werden, daß die Schaffheit, die sich Satie zuschreibt, sich auch in diesen neuen Präludien Debussy's fast noch eher nachweisen läßt. — Das neue Opernhaus Astrucs, das sich das Theater der Champs Élysées nennt, dient auch als Konzertsaal. Den Anfang machte hier, wie es sich gebührt, ein rein französisches Konzert. Es war Astruc sogar gelungen, fünf lebende Tonsetzer, Saint-Saëns, Fauré, Vincent d'Indy, Debussy und Paul Dukas zusammenzubringen, um ihre Werke selbst zu dirigieren. Als wirklicher Orchesterleiter erwies sich freilich bei dieser Gelegenheit bloß Paul Dukas, der seinen wohlbekannten „Zauberlehrling“ vorführte. Die Lebenden wurden nur von zwei Toten begleitet, nämlich von Lalo und Chabrier, und ihnen widmete sich der Leiter dieser neuen Konzerte, Inghelbrecht, mit so viel Geschick, daß sie fast ebensoviel Beifall davontrugen wie die Lebenden. Nach dieser Verneigung vor der einheimischen Kunst schlug dann aber das neue Konzertunternehmen den gleichen Weg ein wie das Opernunternehmen, neben dem es herläuft. Wie auf Berlioz' „Benvenuto“ Webers „Freischütz“, so folgte auf das französische Konzert ein auf vier Konzerte berechnetes Festival Beethoven unter der Leitung Weingartners. Das erste dieser Beethovenkonzerte verlief äußerst glänzend. Lilli Lehmann fand noch einmal ihren alten Erfolg in der Arie „Ah perfido!“ und in den Egmontliedern, und Weingartner ließ die Eroica und die Ouvertüre Zur Weihe des Hauses in vollendeter Ausgestaltung hören. — Neben den großen Sonntagskonzerten haben sich auch die Samstagskonzerte von Hasselmans, die später ebenfalls am Sonntag stattfanden, immer mehr eingebürgert. Das 3. Konzert bot eine vortreffliche Ausführung der Symphonie von César Franck, der Marche Joyeuse von Chabrier, der Märchenbilder von Ravel „Ma mère l'Oye“ und dazu kamen einige gutgewählte altitalienische Gesangsstücke im unvergleichlichen Vortrage der Frau Ida Isori. Ein Verdienst von Hasselmans war es ferner, die Erste Symphonie des frühverstorbenen Russen Kalinnikow zur Aufführung zu bringen. Kleinere Neuheiten, die gut aufgenommen wurden, waren auch eine romantische Cavatine für Cello von Paul Hillemacher, zwei Lieder aus den Chansons des Gueux von Jean Richepin, die Louis Vuillemin recht charakteristisch vertont hat und der Bariton Carbelly mit viel Empfindung vortrug, die kleine, aber nicht unangenehme Suite von Louis Aubert und das pittoreske Nachtstück von Silvio Lazzari. — Die weitaus beste Neuheit des Konzertwinters bildeten aber wohl die bei Lamoureux-Chevillard gespielten drei Orchesterstücke, die Albert Roussel „Évocations“ genannt hat und die ohne sklavische Anlehnung an irgendwelche Lokalmusik Bilder aus Indien darstellen. „Götter im Schatten“, „Die rosige Stadt“, „Am Ufer des heiligen Flusses“ sind die Einzeltitel. Die Einheitlichkeit und Fortentwicklung des musikalischen Gedankens wird hier ausnahmsweise nicht durch die Bizarrie der Orchestrierung gestört. Der

Mittelsatz, der an die Rosenstadt Delhi erinnern soll, ist vielleicht noch wertvoller, als die beiden andern. — Die Händelgesellschaft hat für Paris eine Neuheit entdeckt, die schon 170 Jahre alt ist, nämlich das großartig angelegte Dettinger Tedeum. Dieses berühmte Werk ist wohl nur deswegen in Paris so lange unbekannt geblieben, weil es zur Feier eines Sieges der Engländer über die Franzosen geschaffen worden ist. Vielleicht hat das „herzliche Einverständnis“ dem Werke den Weg geebnet. — Zahlreich, wie üblich, waren die Pianistenkonzerte im Monat April, obschon das zahlende Publikum selbst für die Besten wenig empfänglich ist, und es dem geladenen Publikum überläßt, den verdienten Beifall zu spenden. Die Mode entscheidet hier oft mehr als das Verdienst. Sie hält noch immer an Sauer fest und interessiert sich sehr für Backhaus. Sie trifft damit übrigens keine schlechte Wahl. — Ein willkommener Besuch war auch wieder derjenige des Pianisten Paul Goldschmidt, der zuerst im Konzert Colonne das Es-dur Konzert Beethovens und die Phantasie von Liszt über das Dies irae spielte und dann in zwei eigenen Konzerten Werke von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms und Chopin vortrug. Besonders hervorzuheben ist, daß er nach der g-moll Sonate von Schumann, die sonst als trocken und undankbar gilt, viermal hervorgerufen wurde. — Zu nennen sind ferner als Pianisten: Wertheim, Gabrilowitsch, Singery, Fräulein Guiomar-Novaès, Gares und Jean Morpain. Unter den Geigern ist Kreisler in Paris noch immer der beliebteste Künstler. Neben ihm sind zu erwähnen: Barozzi, Durosoir, der drei Konzerte gab, Debroux, Enesco, der mit Goldschmidt zusammen klassische Sonaten spielte, und André Pascal. — Gelungene Gesangskonzerte veranstalteten Julia Hostater, die Schweizerin Helene Luquiens und die Engländerin Kathleen Vierke.

Felix Vogt
POSEN: Die Posener Orchester-Vereinigung brachte unter Leitung von Arthur Saß Mahlers Zweite Symphonie unter Mitwirkung unseres Bachvereins in ausgezeichnete Wiedergabe. Paul Geisler gab in zwei Konzerten neben Beethovens Pastorale und dem von Alfred Cortot brillant gespielten a-moll Klavierkonzert Saint-Saëns' fünf „Episoden für Orchester“, eine Folge von symphonischen Dichtungen, tonmalerische Ausführungen Heinescher Verse und Stimmungsbilder zur „Klassischen Walpurgisnacht“. Ferner brachte er noch die erste Folge seiner symphonischen Fresken „Aus meiner Leipziger Scholarezeit“ (F-dur) zur Erstaufführung, die das Leben fahrender Schüler in vier, durch Kernworte gezeichneten Charakterbildern schildern. Während die Episoden eine Fortführung Lisztscher Grundsätze darstellen, gibt Geisler in den Fresken seinem Sinn für Melodik und Rhythmus Raum zur Entfaltung. — Prof. C. R. Hennig gab als letztes der von ihm weit über 40 Jahre geleiteten Oratorienkonzerte „Ruth“ von Georg Schumann. Ein in letzter Zeit fühlbar gewordenen Leiden zwang den um das Musikleben Posens hochverdienten Gründer des Hennigschen Gesangsvereins, sich von der Leitung der Konzerte zurückzuziehen. Musikdirektor Fr. Gambke,

der Dirigent des Lehrergesangsvereins, übernimmt die Oratorienkonzerte. — Der Bachverein (Dirigent Pastor Greulich) brachte, wie alljährlich, am Karfreitag die Matthäuspassion. — Lamond gab einen Beethoven Abend, van Rooy einen Liederaabend, der „Verein junger Kaufleute“ einen Wagner Abend mit Erna Denner, Walther Kirchhoff und Walter Soomer. — Richard Wagner-Feier (17. bis 19. Mai). Der Bach-Verein gab mit einer Bach gewidmeten Vorfeier den Auftakt. Unter Karl Greulichs Leitung und Mitwirkung des Symphonie-Orchesters kamen die Weihnachts- und Pfingstkantaten (Solisten: Agnes Leydhecker und Hermann Weißenborn), die Suite D-dur, das E-dur Violinkonzert und die Chaconne (Petschnikoff), sowie die F-dur Toccata (Otto Becker) zur besten Geltung. In einer Matinee brachte Paul Geisler mit der Orchestervereinigung Orchesterwerke Wagners: Faustouvertüre, Rheinfahrt und Trauermusik aus der „Götterdämmerung“, Meistersingervorspiel und Kaisermarsch glänzend zur Ausführung. Das Abendkonzert galt Bruchstücken aus dem „Parsifal“. Fritz Gambke gab mit dem Hennigschen Gesangsverein, dem Lehrergesangsverein, der Orchestervereinigung und einem Knabenchor die Chöre, das Vorspiel und den Karfreitagszauber vollendet wieder, Corfield-Mercer (Parsifal), Weißenborn (Gurnemanz), Hans Hielscher (Amfortas) sangen mit Wärme ihre Solosätze. Den Ausklang gab eine glänzende „Walküre“-Aufführung im Stadttheater mit Kraus, Knüpfer, Bischoff und Melanie Kurt von der Berliner Hofoper, Emmy Zimmermann und Eduard Mörike (als Dirigent) vom Charlottenburger Opernhause. — Im weitesten Umfange hatte sich die Bürgerschaft daran beteiligt, die Wagner-Feier zu einem großzügigen Musikfeste auszugestalten. Damit ist hoffentlich der Grund gelegt zu späterem Zusammenwirken aller Chorvereine und Orchester, zur regelmäßigen Wiederkehr solcher Musikfeste, die unser Osten fast gar nicht kennt. August Huch

ST. PETERSBURG: Im letzten allgemein zugänglichen Siloti-Konzert bewunderte man Iréna Michelson-Miklaschewskaja in Regers Klavierkonzert, als Novität geboten. Ganz eindrucklos verlief das 1. Russische Symphoniekonzert (gegr. von Beljaew). Wassilenko aus Moskau brachte seine g-moll Symphonie, deren einzelne Sätze durch ihre Längen ermüdend wirkten. Geradezu unangenehm klangen „Phantastische Miniaturen“ von Bagrinowski, die sich durch unerträgliche Harmonieen auszeichnen. Den einzigen Genuß brachte Rimsky-Korssakow's „Märchen“, sowie dessen Trio für drei Frauenstimmen (die Damen Iljina, Markowitch und Tscherkasskaja), Chor (Archangelski) und Orchester. Interessanter verlief das 2. Beljaew-Konzert, das von Alexander Glazounow dirigiert wurde. Des Meisters Klavierkonzert wird nie seine Wirkung verfehlen, wenn es so glänzend gespielt wird wie von Esther Tschernnetzskaja, ebenso dürften die Variationen für Violine mit Orchester über ein finnisches Thema von A. Winkler Repertoirestück großer Geiger werden; Miron Poljakin eroberte sich mit ihnen den Adelsaal. Kalafati's Erste Symphonie ist ein von Tschaikowsky stark be-

einflußtes Werk, das wenig Interesse zu erregen vermochte. Eine sehr freundliche Aufnahme fand N. Kusanli's Orchesterphantasie „Villa am Meer“ (nach dem Bilde von Böcklin). Den Schluß des Abends bildeten originelle „Kleinrussische Bilder“ von A. Solatarew und ein Orchesterpräludium von Shitomirski. Mit sichtlicher Sorgfalt hatte Georg Schnéevoigt, der Leiter des 3. Beljaew-Konzerts, Scriabin's „Divin Poème“ einstudiert; außerdem erfreute uns der beliebte Gastdirigent durch Vorführung von Liadow's „Aus der Apokalypse“ und Glazounow's „Durch Nacht zum Licht“. Maria Briand sang Rimsky-Korssakow und drei Rautendeleinlieder von Julia Weißberg; die anwesende Komponistin wurde gebührend herzlich gefeiert. — Im 200. unentgeltlichen Scheremetew-Konzert wurde der dritte Akt aus „Parsifal“ aufgeführt. Unter endlosem Jubel betrat der Graf das Podium und dirigierte selbst ganz brav. Im 201. Konzert war Nicolaus Orlow dem Klavierkonzert von Balakirew ein hervorragender Interpret. Zum Gedächtnis an den 100. Geburtstag Dargomyshski's veranstaltete die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft ein Festkonzert, dessen Programm Werke des Meisters gewidmet waren. Der französische Pianist Adolphe Borchard spielte auf Initiative des Chefs des Hoforchesters Baron Stackelberg an fünf Abenden zehn Konzerte und andere Werke mit Orchesterbegleitung. Dem hochbegabten, feinempfindenden Künstler gelangen die Werke französischer Meister am besten; dem Es-dur Konzert von Beethoven konnte er nicht gerecht werden. Hugo Wahrlich begleitete alle Konzerte und brachte noch berühmte Orchesterkompositionen künstlerisch zum Vortrag. — Die vom St. Petri-Gesangsverein ersuchte Aufführung der Szenen aus Goethes „Faust“ mit Robert Schumanns Musik hat unter Arthur Wulffius' Leitung großen Erfolg gehabt; ebenso bot auch Mendelssohns „Paulus“ vom St. Petri-Kirchenchor mit Dr. Wissig als Leiter einen ungetrübten Genuß. — Einen sehr hoffnungsvollen Eindruck machte das ungemein klar formende Spiel der jugendlichen Pianistin Fanny Weiland. Der Geiger Aldo Antonietti bereitete seiner höchst spärlichen Zuhörerschaft großen Genuß. — Am Ende der Saison lassen sich einheimische Virtuosen hören; besondere Aufmerksamkeit wurde den Konzerten der jüngsten Vertreter der berühmten Auerschen Schule geschenkt. Man staunte über die fabelhafte Technik der 15jährigen Caecilie Hansen; M. Poljakin, eben erst den Wunderkinderschuhen entwachsen, kann schon jetzt als einer der besten zeitgenössischen Geiger angesehen werden, und was könnte man noch über den gottbegnadeten kleinen Jascha Heifetz sagen? Die Pianisten Wladimir Drosdow und Alexander Borowsky erfreuen sich stets einer nicht geringen Anhängerschaft; die Geschwister Stember zeigten in ihrem alljährlich stattfindenden Klavierabend, daß sie auf ihren Lorbeeren nicht ruhen. Der kleine Pianist Sascha Dubjanski spielte ein Riesenprogramm aus fünf Abteilungen, zum Schluß das a-moll Konzert Griegs sehr talentvoll. Irene Eneri machte auch in einem Kammermusik-Abend mit dem Cellisten Eugen Malmgren einen musikalisch soliden Eindruck; dasselbe läßt

sich auch von Alfred Merowitch (Klavier) und Josef Malkin (Cello) sagen. Gemeinschaftlich konzertierte noch der Konzertmeister der Hofoper Walter und der Pianist S. Maykapar. Sina Gramatschikowa ist bewunderungswürdig; die junge Dame singt, geigt und spielt Klavier gleich vortrefflich. Emil Frey hatte, dank seiner hervorragenden Begabung, ein beifallsfreudiges Publikum. Josef Hofmann gab am 1. April sein 18. („letztes“) Konzert. Ein Kritiker erkannte den Aprilscherz, denn nach einigen Tagen folgten noch Abschiedskonzerte mit Orchester. Hofmann spielte also 20mal im überfüllten Riesensaal des Adelsklubs, etwas in der Geschichte des Konzertlebens bisher wohl noch nicht dagewesenes.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Die Passionszeit brachte zwei größere Chorkonzerte unter Leitung von Prof. Münch. Vom städtischen Chor hörte man Mozarts c-moll Messe, deren Ausgrabung ich als ziemlich überflüssig bezeichnen muß: das Werk verleugnet nirgends den weltlich opernhaften Stil seines Autors, dem es nicht darauf ankommt, das „Credo“ im Orchester durch das Motiv „Keine Ruh bei Tag und Nacht“ begleiten zu lassen! Die Sätze sind ferner mit wenigen Ausnahmen so kurz, daß schon deshalb keine weihevollte Stimmung aufkommen kann; das „Incarnatus est“ ist in eine Coloraturarie à la Zerbinetta verwandelt usw. — kurzum, auch die gute Aufführung mit den schönen Sopranen von Frau Stronck und Tilia Hill (unzureichend war der Tenor Baldszun) konnte über die Schwäche des Werkes nicht hinweghelfen. — Wie anders wirkte dagegen wiederum Bachs Johannespassion (trotz einiger Zöpfe), vom Wilhelmchor anerkennenswert aufgeführt, wobei Hofmüller als Evangelist und der Alt von Fr. Leydhecker (undeutliche Aussprache!) hervorzuhoben sind. Einen Höhepunkt aber bedeutete die Reproduktion von Wolf-Ferraris blühend schöner, Bachsche Anklänge mit modernem Stil glücklich vereinigender „Vita nuova“, um die sich unter Frodls Leitung vor allem der Frauenchor und Männergesangsverein, solistisch Fr. v. Conta und Sidney Biden verdient machten. Die gleiche Sängerin (hoher Sopran) war auch in dem Karfreitagskonzert unseres trefflichen Organisten Rupp, neben dem angenehmen Baß des Herrn Göbel, zu hören gewesen. Klassische Programme brachten zwei Volkskonzerte des städtischen Orchesters, wobei Pfitzner sich an Beethovens c-moll Trio als Pianist auszeichnete (neben dem Cellisten Mawet und dem Geiger Grevesmühl, der auch Mendelssohns Konzert mit viel Feinheit vorgetragen hatte). Im Konzert des Emeriten-Vereins konnte der Konservatorist Wiltberger mit einer achtbaren Violin-Sonate freundlichen Erfolg ernten, desgleichen der hiesige Komponist Erb mit einer Suite für Klavier und Geige, sowie Fr. Damm als Sängerin (voller Sopran). Der Orchesterverein Philharmonie (Dirigent Riff) zollte einigen einheimischen Tonsetzern seinen Tribut, mit einer nicht sonderlich charakteristischen „Sappho“ von A. Born und einer gehaltvolleren Orchestersuite „Moyen âge“ von Boellmann. Ein zweiter Orchesterverein (Frodl) trug Beethovens Siebente mit gutem Schwunge

vor, während eine Pianistin Lawaczek aus Wiesbaden die Mittelmäßigkeit nicht überschritt. — Mancherlei sonstigen Vereinskonzerten kommt nur lokale Bedeutung zu; immerhin ist das Streben nach veredelten Programmen und künstlerischer Ausführung gegen frühere Zeiten lobend anzuerkennen. — Das IV. Elsaß-Lothringische Musikfest (31. Mai bis 2. Juni). Nachdem seit dem letzten Straßburger Musikfest (Schumann-Feier) drei Jahre verflossen sind, fand um die Juniwende 1913 aufs neue hier ein solches, diesmal keine leitende Grundidee tragendes Fest statt, wozu wir ja in einem musikfreudigen Publikum, dem prächtigen Konzert- (Sängerhaus-) Saale und dem vorzüglichen Städtischen Orchester (durch Darmstädter und hiesige Kräfte auf etwa 120 Musiker verdoppelt) die günstigsten Voraussetzungen aufzuweisen haben. Der erste der drei Abende stand unter der Direktion Max Regers und bot als interessanteste Nummer dessen „Hiller-Variationen“, ein Werk, das, dem Charakter des „heiteren“ Themas getreu, zum Teil sich in humoristischen Wendungen ergeht, die wie die ungemein geistreiche, nur zu lange Schlußfuge, auch seine Höhepunkte bilden, während die ernsteren, getrageneren Stellen infolge ihrer gegenseitigen Ähnlichkeit und der bekannten Regerschen Dickflüssigkeit des Satzes etwas monoton und ermüdend wirken. Solistisch trat Fritz Kreisler mit einer prachtvollen Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzerts auf den Plan, sowie Alfred Kase, der stimmgewaltige Leipziger Bariton, mit der musikdramatisch bedeutungsvollen Szene des Agamemnon aus Glucks „Aulis-Iphigenie“. Den orchesterlichen Schluß bildete eine großzügige Wiedergabe von Brahms' Dritter (F-dur-) Symphonie, die mir aber doch wieder den Eindruck erneuerte, daß selbst unsere sogenannten Brahms-Spezialisten von heute der edlen Abgeklärtheit und Ausdrucksreserve des Meisters gegenüber ein zu unruhiges Tempo und zu schroffe Akzentuierung anschlagen. Einzig der zweite Festabend am Sonntag den 1. Juni trug ein mehr einheitliches Antlitz, indem er einen Überblick über die moderne französische Musik geben sollte. Unter der sympathischen und gemessenen Leitung von Vincent d'Indy kamen sieben neuere Autoren romanischen Stils zu Worte: zunächst der ältere Lalo mit einer dreisätzigen gefälligen Orchester-Suite „Namouna“, dann César Franck mit einigen seiner Epigonen. Von ersterem hörte man das dreisätzige „Oratorium“ Psyche, in dem der Chor dankbarer behandelt ist, als das viel zu breit ausholende und langatmig werdende Orchester. P. de Bréville war mit einer Arie aus dem lyrischen Drama „Eros vainqueur“ vertreten (um die Sologesänge des Abends machte sich der schöne, volle Sopran der Frau Croiza-Paris verdient), und ein weiterer Franck-Schüler, Guy Ropartz aus Nancy dirigierte selbst zwei recht weltenschmerzlich geratene Orchestersätze aus seiner Oper „Le Pays“ und ein Lied ebensolcher Richtung (La fleur d'or). Etwas lebendigere Züge wies ein Orchesterlied von H. Duparc auf. Der französische Wagnerianismus war vertreten durch d'Indy selbst, der seine dreisätzige symphonische Dichtung „Jour d'été à la Montagne“ (Aurore, Jour, Soir), ein ganz im leitmotivisch-tonmalerischen Stil angelegtes Werk vorführte, und durch den

schon mehr nach R. Strauß herüberschillernden P. Ducas mit seinem stets effektvollen (auch in Deutschland bekannten) Orchesterschmerz „Der Zauberlehrling“ (nach dem Goetheschen Gedichte). Den Gipfel des Festes bildete der dritte Abend, den unser hiesiger Musikchef Hans Pfitzner in seiner eindringlichen Weise leitete. Er begann mit dem Vorspiel und der zweiten Hälfte vom ersten Akt „Parsifal“ einschließlich der Titulrel- und Amfortas-Szenen (von W. Wissiak, hiesigem Opernbassisten, und A. Kase mit dramatischer Größe gesungen); Orchester und der (städtische) Chor, von Knaben unterstützt, leisteten unter Pfitzners Stabe Großartiges. Moriz Rosenthal hatte sich das sauber und gefällig gearbeitete, auch der Virtuosität Raum verstattende Klavierkonzert b-mol von Xaver Scharwenka

zum Vortrag gewählt, während das Publikum wohl etwas bedeutsameres erwartet hatte und deshalb nicht so recht in die zu erwarten gewesene Begeisterung geriet, noch weniger allerdings nach den mehr in den Salon gehörenden Solostücken: Étude von Bortkiewicz und Papillons von Rosenthal; der Liszt'sche Mephisto-Walzer litt an Wirkung durch das zur Unklarheit führende rasende Tempo des Hauptsatzes. Eine Zugabe wußte der auf alle Fälle als Virtuos glänzende Pianist dennoch zu erspielen. Das Programm enthielt noch drei Orchestersätze aus Pfitzners romantisch-kongentialer Musik zu Kleists „Kätchen von Heilbronn“ und fand seinen eindrucksvollen Ausklang in einer hinreißenden Interpretation der Beethovenschen „Eroica“ durch Pfitzner.

Dr. Gustav Altmann

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zum Gedenkartikel Georg Richard Kruses gehört das Porträt von August Conradi, für das uns eine alte Photographie als Vorlage diente.

Am 5. Juni wurde in Berlin das von Adolf von Hildebrand geschaffene Denkmal für Joseph Joachim enthüllt. Es hat in der Vorhalle des Konzertsals der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik seinen Platz gefunden. In einem medaillonförmigen Ausschnitt der Wand steht die Büste des Meisters. Darunter, links und rechts, sitzen auf niedrigen Postamenten, zu denen ein paar Stufen führen, weibliche Idealgestalten als Allegorien der Musik. Eine Marmortafel trägt die Inschrift: Joseph Joachim zum Andenken.

Bei einer kürzlich stattgefundenen Versteigerung der Firma C. G. Boerner in Leipzig kam eine Seltenheit ersten Ranges zur Auktion: ein Exemplar von Beethovens erstem gedruckten Werk in der Originalausgabe. Es sind die von Beethoven im Jahre 1783 dem Kurfürsten von Köln gewidmeten „Drei Sonaten fürs Klavier“, von denen wir den Titel in Faksimile wiedergeben. Beethoven hat bekanntlich die späteren Trios (1795) mit op. 1 bezeichnet, in Wirklichkeit stellen aber die drei Sonaten seine erste Publikation dar.

Über den Wagner-Denkmalern scheint ein Unstern zu walten. Das Eberleinsche Monument im Berliner Tiergarten ist wegen seiner üblen Theatralik gebührend gekennzeichnet. Wenn auch das neue Denkmal von Heinrich Waderé, das vor dem Prinzregenten-Theater in München am 21. Mai enthüllt wurde, sich von den Eberleinschen Gewaltsamkeiten frei hält, technische Brillanz mit würdevoller Vornehmheit vereint, so ist doch das Haupt des Meisters nicht frei und strahlend genug; es wirkt zu gedrückt, um als vorbildliches Werk Geltung zu gewinnen. Auch die beiden Büsten, die der Jahrhundertfeier zu verdanken sind, kränken an mancherlei: Die in der Walhalla zu Regensburg aufgestellte, von Bernhard Bleeker in München modellierte Büste betont zwar eine energiegeladene Haltung, und die von Jenny von Bary stammende, dem Stadttheater in Magdeburg gestiftete Arbeit zeigt edelgeformte Züge und milde Ruhe — beiden Werken aber fehlen jene Merkmale, die ihnen wirkliche Bedeutung verleihen. Warten wir auf Max Klinger und sein für Leipzig bestimmtes Monument!

Jeder Kenner von Brahms' Leben weiß, wer Agathe von Siebold ist, doch wird nur sehr wenigen ein Bild dieser Dame bekannt geworden sein. Sie war die einzige Frau, die Brahms geliebt hat, um deretwillen er darauf verzichtete, eine Ehe einzugehen. Die aus Göttingen stammende Dame hat Brahms 1860 am Lippeschen Hof kennen gelernt; eine tiefe Leidenschaft faßte den jungen Künstler, doch machten äußere Umstände eine Heirat unmöglich. Einzelheiten über diese Episode in Brahms' Leben kann man in der J. A. Fuller-Maitland'schen Biographie nachlesen. Julius Otto Grimm, dessen Briefwechsel mit seinem Freunde jetzt vorliegt, war seit 1853 mit Brahms bekannt. Er wirkte in Göttingen, wo Agathe von Siebold lebte, als Musikdirektor und stand zu der von dem Meister verehrten Dame in freundschaftlichen Beziehungen. Von ihr handelt denn auch ein gewichtiger Teil der gemeinsamen Korrespondenzen.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Boedecker, Berlin, phot.

DAS JOSEPH JOACHIM-DENKMAL
IN DER KÖNIGLICHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN BERLIN
Von Adolf Hildebrand





TITELBLATT DES ERSTEN OPUS
VON LUDWIG VAN BEETHOVEN

XII



19



DAS RICHARD WAGNER-DENKMAL IN MÜNCHEN
Von Heinrich Waderé





DIE WAGNER-BÜSTE IM MAGDEBURGER STADTTHEATER
Von Jenny von Bary-Doussin

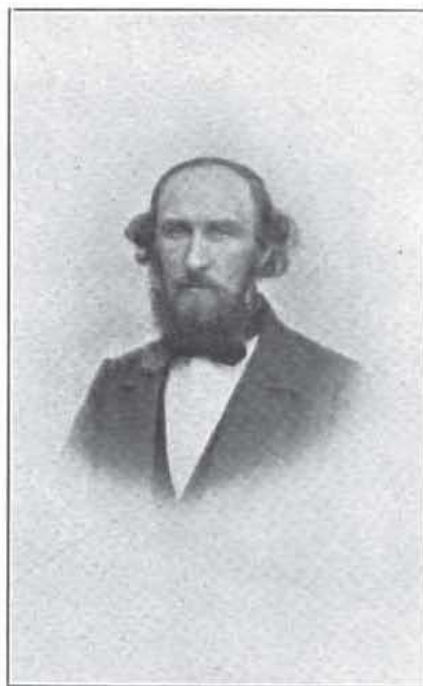


DIE WAGNER-BÜSTE IN DER WALHALLA IN REGENSBURG
Von Bernhard Bleeker





AGATHE VON SIEBOLD



JULIUS OTTO GRIMM





AGATHE VON SIEBOLD



JULIUS OTTO GRIMM



XII

10

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 20 · ZWEITES JULI-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Es wäre ein Wunder, wenn es irgendwo eine Musik geben
könnte, wo keine Gesinnung ist.

Felix Mendelssohn Bartholdy

INHALT DES 2. JULI-HEFTES

EMIL VON WEBER: Felix Mendelssohn Bartholdy. Aus den
Erinnerungen des Generalleutnants Karl Emil von Webern

WANDA LANDOWSKA: Weshalb ist die moderne Musik nicht
melodiös? Ein Brief aus dem Kaukasus

LUSCH RIEGLER: Das Münchner Gitarre-Quartett

OSKAR SCHRÖTER: Schwedisches Musikfest in Stuttgart

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Hermann Wetzels, Georg Capellen, Julius Kapp, Egon von
Komorzynski, Fr. B. Stubenvoll, Max Steinitzer, Richard
Wanderer, Carl Robert Blum, Richard H. Stein, Albert Leitz-
mann

KRITIK (Oper und Konzert): Altenburg, Barmen, Berlin, Bremen,
Bromberg, Brünn, Brüssel, Chemnitz, Danzig, Dessau, Dort-
mund, Duisburg, Elberfeld, Freiburg i. B., Götting, Gotha,
Hagen i. W., Halberstadt, Halle a. S., Heidelberg, Kiel, Lemberg,
Lübeck, Meiningen, Mülhausen i. E., M.-Gladbach, Münster i. W.,
Nordhausen a. H., Paris, Plauen i. V., Prag, Rheinpfalz, Riga,
Stettin, Teplitz-Schönau, Warschau, Weimar, Wiesbaden, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Felix Mendelssohn Bartholdy, nach dem Ge-
mälde von Hildebrand; Titelblatt zum ersten Klavierauszug
des „Paulus“ von Mendelssohn; Das Münchner Gitarre-
Quartett; Brahms-Medaillen und -Plaketten; Porträts von
Ingeborg von Broussart und Franz Erkel

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 47. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Eingesandt, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem
Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahreseinsendungen à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

AUS DEN ERINNERUNGEN DES
GENERALLEUTNANTS KARL EMIL VON WEBERN

MITGETEILT VON OBERST EMIL VON WEBERN IN BERLIN

Aus den hinterlassenen Erinnerungen meines Großvaters, des Generalleutnants Karl Emil von Webern, dürfte die Schilderung seiner Beziehungen zu Felix Mendelssohn Bartholdy und dessen Familie auch heute noch das Interesse weiter Kreise rechtfertigen, insofern diese Aufzeichnungen in manchen ihrer Einzelheiten bisher noch nicht bekannt und in ihrem Zusammenhang einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Würdigung des genialen, so früh verstorbenen Tondichters gewähren.

Eine genaue Zeitbestimmung für die Niederschrift dieser Erinnerungen ließ sich leider nicht ermitteln; doch sprechen gewichtige Anzeichen, z. B. ihre Reihenfolge unter anderen Aufsätzen, für die Annahme, daß sie gegen Ausgang der fünfziger Jahre vorigen Jahrhunderts entstanden ist.

Von einzelnen redaktionellen und zeitgemäßen Kürzungen abgesehen, erfolgte die nachstehende Wiedergabe im Wortlaut des Originals.

Halensee-Berlin, im Herbst 1912.

Oberst von Webern

... Ich sah Mendelssohn zum ersten Male während einer längeren Anwesenheit in Berlin im Winter 1821/22, wohin ich gegangen war einige Glucksche und Spontinische Opern zu hören, in der Singakademie, und obschon ich mich niemals für frühreife Talente begeistern konnte, entsinne ich mich doch noch sehr wohl, daß der bereits zum schönen Jüngling gereifte Knabe mit schwarzem, langgelocktem Haar, mit seinem dunklen, lebendigen und doch so sinnigen Auge einen ungewöhnlichen und bleibenden Eindruck auf mich machte. Er war mir ein Joseph, der aus der tiefen Zisterne nach seinen Befreiern aussieht, oder ein junger Daniel, der unbekümmert der ihn umstehenden Bestien begeistert seinem Gotte ein Loblied singt. Damals lernte ich auch den originellen Zelter kennen und glaube aus seinem eigenen Mund den Ausspruch gehört zu haben, der später in seinem Briefwechsel mit Goethe gedruckt zu finden war: „Der junge Bengel wird in der musikalischen Welt noch von sich reden machen und ihr was aufzuraten geben.“ Seitdem verfolgte mein Auge diesen, meiner Meinung nach, zweiten jungen Mozart mit besonderem Interesse; ich freute mich seines Ruhms, mit dem er in Weimar vor Goethe gespielt, seines ersten Quartetts, das er diesem Hohenpriester unserer klassischen Literatur widmen durfte, seines gefeierten, für ihn so wirksamen Aufenthalts in Rom und fühlte mich tief verletzt, weniger seiner, als des beschränkten musikalischen Untertanenverständes in Berlin wegen, dem es möglich war, als Nachfolger Zelters, Rungenhagen dem geistigen Lebenselixier „Mendelssohn“ vorzuziehen. Als ich zu Pfingsten 1833 das Erste Rheinische Musikfest in Düsseldorf besuchte, war mein erster Gang

5*

zu Felix, der damals die in den Garten gehenden reizenden Räume des Schadowschen Hauses bewohnte. Er empfing mich entgegenkommender, als dies wohl gewöhnlich seine Art war, sei es, daß durch die mannigfachen Verbindungen und Beziehungen, die im weiten Gebiete der Kunst damals am Rheine und namentlich zwischen Düsseldorf, Elberfeld und Wesel bestanden, ihm bereits mein Name und meine Vorliebe für ihn und seine Leistungen bekannt war, oder daß ihn meine Persönlichkeit gleich von Haus aus ansprach. Genug, vom ersten Augenblick an knüpfte sich ein Band gegenseitiger Zuneigung, innigen Verständnisses, vertraulichen Sichgehenlassens zwischen uns, das je länger, um so fester, je zwangloser, um so unlöslicher wurde, und das nur durch seinen unerwarteten, allzufrühen Tod zwar zertrennt, aber nicht zerrissen werden konnte. Als ich im Herbst desselben Jahres 1833 einige Monate in Düsseldorf stand, war ich Felix's täglicher Gast, oder er der meinige; die Abende in seinem Gartenzimmer sind mir unvergeßlich und unvergänglich geblieben. Ich will versuchen, ihrer einen zu beschreiben. Zuweilen mit Felix Mendelssohn unter vier Augen, gewöhnlich aber mit zwei oder drei seiner vertrauten Bekannten vereinigt, auf Sofas oder weichen Sesseln hingestreckt, ließ sich jeder in seiner Weise bei einem Glase Wein ohne allen Zwang an und aus, dies oder jenes von den Erfahrungen und Belehrungen seines Lebens zum besten gebend. Meist aber tischte Felix vom Leckersten auf und bezahlte dann noch großmütig die Zeche. Er gab uns seine Tagebücher und Zeichnungen — und in diesen war sein Kompositionstalent ebenso liebens- und bewunderungswürdig als in der Musik —, auf seinen Reisen in Italien, England und Schottland gesammelt, mit erfreulichster Unbefangenheit und mündlich die witzigsten und humoristischsten Zusätze und Erläuterungen zum besten. Wenn uns allen dann so recht das frohe Herz auf der Zunge lag, dann setzte er sich plötzlich an seinen englischen Flügel, den ihm damals die Philharmonische Gesellschaft in London als Geschenk gesandt hatte, und nahm uns alle auf seinen Engelsflügeln mit in ein anderes himmlisches Reich. Wer Mendelssohn in solchen Augenblicken phantasieren gehört hat, oder in anderen selteneren die Orgel spielen, wer gesehen und gefühlt hat, wie er für das Hohe, Reine, Edele der göttlichen Kunst empfänglich und begeistert, Heroen wie Händel, Bach und Beethoven von der ersten bis zur letzten Note nicht sowohl auswendig wußte, sondern ganz in sich aufgenommen hatte, und ein solches Ton-Spiegelbild als seine eigenste und innigste Apotheose wiedergab, bei dem kann auch nicht der leiseste Zweifel walten, daß Felix der reichbegabteste, seltenste, herrlichste Mensch, nicht nur in seiner Kunst, sondern mehr noch seiner Natur nach sei. Und nie war er liebenswürdiger, unbefangener, kindlicher als in diesen Momenten. Ich entsinne mich noch, daß Norbert Burgmüller, ein junger genialer Musiker, der, im Gegensatz zu den damaligen musikalischen

Gesellen Düsseldorfs und deshalb zuweilen von ihnen verspottet und aufgezo- gen, Mendelssohn mit einer wahrhaft leidenschaftlichen Begeisterung und Liebe anhing, an einem frühen Morgen — denn so lange dauerten unsere herrlich durchschwärmten Nächte gewöhnlich — in einen solchen Zustand der Erregtheit und der Entzückung geraten war, daß er wie ein geistig Angetrunkener von mir nach seinem Hause geführt werden mußte; er würde sich sonst ganz gewiß verirrt haben und unter irgendeinem Baum liegen geblieben sein. Burgmüller — der wirklich im innigsten und sinnigsten musikalischen Verständnis zu Felix stand, obschon dieser ihn oft rüttelte und schüttelte, daß er erwache und auf dem gangbaren Wege bleibe — blieb bei solchen Nachtheimgängen oft plötzlich stehen, wandte sich an Mond und Sterne und beschwor sie, Felix sobald noch nicht wieder zu sich zurückzunehmen, seine irdische Mission sei ja noch nicht erfüllt, zu lange werde sie ohnehin nicht dauern. Wer hätte damals glauben können, daß das Wort eines begeisterten Sternsehers und Mond- süchtigen sich so bald erfüllen würde, und daß auch er seiner frei über- nommenen Mission in ihrer Begrenzung und Bescheidenheit, der Vorgänger und Vorsänger Mendelssohns zu sein, nicht lange mehr nachkommen werde. Wenige Jahre nachher starb Burgmüller, nach seinem eigenen Geständnis durch Felix erst auf den richtigen Weg der Erkenntnis als Mensch und als Künstler geführt, eines jähen Todes in Aachen an einem zu heiß ge- nommenen Bade. In jeder Beziehung ein viel zu früher Verlust, denn niemand wie er wäre imstande gewesen, über die musikalischen Kon- zeptionen und ihre Entwicklung seines Freundes und Meisters erwünschte Aufklärungen zu geben. Mir ging Burgmüllers Tod sehr nahe. Vergeblich habe ich unter meinen Papieren nach einem herrlichen Brief von Mendels- sohn gesucht, den er mir bei dieser für uns beide so betrübenden Ver- anlassung schrieb.

Felix Mendelssohn stand in Düsseldorf an der Spitze eines städtischen Gesang- und Musikvereins, eine Stellung, die in keiner Beziehung seinem Talent und seiner Wirksamkeit hätte genügen können, wenn die Gunst anderer Verhältnisse nicht so manches ausgeglichen hätte. Düsseldorf bot damals das gefälligste Bild eines großen Vereins von viel- seitig gebildeten, sinn- und kunstverwandten Menschen aller Stände. Der teilweise sehr begüterte Adel, die Beamten und vor allem der wirklich humane und liebenswürdige Prinz Friedrich erkannten einen Vorzug ihrer geselligen Kreise darin, recht oft mit den Malern, Dichtern und deren Genossen zu verkehren und ihre Talente fruchtbar und nutzbar zu machen. Dieser Sinn und Hang gab die nächste Veranlassung zu kleineren und größeren geselligen Festen, wo das leidige Kartenspiel alsobald einem sinnigen Sprichwort-, Märchen- oder gar Fastnachtsspiele mit Musik und im Kostüm weichen mußte. Jedermann fand sich befriedigt, ja entzückt,



einer wollte es dem andern zuvortun, dieser noch etwas Besseres leisten, und so geschah denn, daß jeder in seinem Fach und Dach zu seinem und anderer Erholung und Vergnügen vollauf zu tun hatte. Die beste Folge war nun auch noch die Verbesserung des Theaters; Aktionäre mit bereiten Mitteln traten zusammen, Prinz Friedrich an ihrer Spitze. Immermann wurde ein dreijähriger Urlaub von seiner Stelle als Oberlandesgerichtsrat erwirkt, ihm ein auskömmliches Jahresgehalt gesichert und ihm mit den besten Wünschen und Hoffnungen die Oberleitung übertragen. Die besten und hierzu geeignetesten Maler übernahmen freudig die Aufsicht und Arbeit der Szenerie, der Dekorationen, der Kostümierung und Gruppierung, Felix die Leitung des Orchesters. Bald war alles herrlich im Zuge, ein vortreffliches Schauspieler- und Sängersonal gefunden und was ihnen etwa noch fehlte, beigebracht. Bei der Lust und Freudigkeit, die nach allen Seiten herrschte, bei Lehrenden und Lernenden, bei Schauenden und Zahlenden wurde wirklich in kürzester Zeit Unglaubliches geleistet, und um zu wissen, was guter Wille, Fähigkeit und Festigkeit vermag, muß man wie ich so oft freudiger Zeuge einer Probe oder der Aufführung der sogenannten Musterstücke eines Calderon'schen oder Shakespeare'schen Dramas oder eines Tieckschen dramatisierten Märchens oder einer Mozart'schen Oper gewesen sein. Auch glaube ich nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, daß, immer mit Rücksicht und nach Verhältnis der Mittel, zu keiner Zeit und keinem Ort in Deutschland noch ein besseres Theater bestanden hat, als das unter Immermann in Düsseldorf. Ich wüßte nun wirklich schwer anzugeben, warum es so bald und früher als jemand glauben konnte, sein Ende erreichte, es sei denn: weil kein irdisches Gut, und je vollkommener, um so weniger dauernden Bestand hat, oder weil es überhaupt eine Unmöglichkeit voraussetzen heißt, viele Menschen zu einem Zweck auf lange Zeit mit gleicher Ausdauer arbeiten zu sehen. Die Geschichte des Turmbaus zu Babel wird sich überall im kleinen wie im großen wiederholen. Sie blieb denn auch in Düsseldorf nicht aus; Irrungen, Mißverständnisse, Verdrießlichkeiten traten ein, einer zog sich nach dem andern hinter seine häuslichen und geschäftlichen Kulissen zurück. Und da ohnehin der bedeutende Geldetat jährlich mehr und mehr überschritten wurde, so verlor sich denn dieser neue, schöne, tiefe, deutsche Theaterstrom wie sein Altgeselle, der Rhein, nach und nach im Sande. Kaum glaube ich, daß diese theatralischen Irren und Wirren störend oder auch nur unliebsam auf Mendelssohn eingewirkt haben, der bis zum letzten Augenblick im besten Verhältnis mit Immermann und seinen Schicksalsgenossen blieb, mehr wohl noch, so unglaublich dies auch scheint, auf seine Stellung zu den rheinischen Musikfesten, die gerade seiner Leitung, Haltung und Verwaltung einzig und allein ihren Ruf und Ruhm verdankten. Um dies zu verstehen, wird man mit mir etwas weit ausholen müssen.

Mit dem Heimgang der geistlichen Kurfürsten und Herren war die edle Tonkunst am Rhein denn auch so ziemlich zu Grabe getragen. Sie lebte zwar noch, aber nur in der gesegneten Erinnerung einiger wenigen zurückgezogenen Stillen im Lande, oder, was der Übel ärgstes war, unter der Knechtschaft einiger privilegierter Geldstreicher, die aus der mageren Fütterung ihrer Kuh den möglichst fettesten Ertrag von Milch, Butter und Käse hätten ziehen mögen. Gewiß, am allertraurigsten sah es in dieser Beziehung in Düsseldorf aus, wo damals eine Fiedler-Dynastie regierte, um so schädlicher und übler, als sich ihre Reihe immer in sich selbst kreuzte und einer des anderen Nichtigkeit wie seinen Dalailama anbetete. Dieser Götzenverehrung und allen damit verbundenen Dank-, Brand- und Speiseopfern mußte nun Mendelssohn der Natur der heiligen Sache gemäß schon durch seine Gegenwart in den ersten Monaten ein Ende machen. Nicht daß er irgendwo und -wie diesen Wechslern und Wucherern im Tempel entgegengetreten wäre oder ihr Gewerbe gehindert hätte, im Gegenteil, ein solches Getriebe und Getreibe gehörte gerade zum Humor seines musikalischen Lebens, aber durch den natürlichen Gang der Dinge fand sich diese Gesellschaft bald ihres musikalischen Einflusses — und den hätten sie noch am leichtesten verschmerzt —, aber auch eines großen Teils ihres musikalischen Einkommens beraubt. Daher die geheime, aber um so erbittertere Feindschaft, der kleinliche, nicht Kunst-, sondern Brotneid dieser ganzen Sippschaft und ihres wirklich sehr bedeutenden Anhangs wider Mendelssohn; daher diese Unzahl von unerwarteten und unerhörten Hemm- und Hindernissen, die diesen so oft in seinem graden Wege störten und ihn bei seiner Künstlerreizbarkeit und Empfindlichkeit viel zu oft aus dem Gleichgewicht und ruhigen Gang und Fortschreiten brachten. Hier einige Beläge.

An einem Familientrauertage, ich glaube des Grafen Spee, sollte ein feierliches Seelenamt in der Jesuitenkirche statthaben. Mendelssohn hatte die Vorbereitung dazu mit besonderer Lust und Liebe betrieben, sich als Lohn seiner vielen Mühe, Arbeit und Ausgaben die Ausführung des Mozartschen Requiems bedungen und glaubte endlich des besten Erfolges gewiß zu sein. Da säete der alte sogenannte Konzertmeister, der Führer von Mendelssohns Quälgeistern, Gott weiß aus welchem Grunde, plötzlich aufs neue wieder sein Unkraut unter den schön aufgegangenen Weizen. Nach der Generalprobe fand ich Mendelssohn ungewöhnlich gereizt und verstimmt; er hatte auf den folgenden Morgen noch eine besondere Orchesterprobe in der Kirche anberaumt, meinte aber, das helfe doch zu nichts, die Kerle spielten vorsätzlich wie die Schweine. Ich sandte Burgmüller mit meiner freundlichen Mahnung an den alten Herrn, stellte mich aber am anderen Morgen mit meiner Geige an das erste Pult, den Major Prinz Christian Witgenstein-Berleburg mit seinem Cello hinter mich,

außerdem auch noch einige der besten Hoboisten des Regiments auf alle Fälle uns zur Reserve. Trotz dieser Vorsicht und Vorkehrung schien ein böses Verhängnis über dem unsterblichen Requiem zu schweben: die Geigensaiten zogen sich, die Blasinstrumente stimmten nicht, Krumbogen der Hörner waren vergessen, Notenblätter zerrissen oder verwechselt. Endlich fuhr der aufs Äußerste gebrachte Mendelssohn zornig heraus: „Ihr Herren sagt nur lieber rund heraus, daß ihr nicht wert seid, Mozarts Requiem auszuführen; Tanzfiedler sollen sich wenigstens nicht rühmen, es unter meiner Leitung derartig heruntergerissen zu haben.“ Ich selbst war im Anfang über diese etwas zu heftige Expektoration erschrocken, faßte mich aber sogleich, als der alte neben mir stehende Konzertmeister sich laut zu mir wandte: „Da sehen Sie nun selbst, wie dieser übermütige — Junge ehrenwerte alte Musiker kujoniert, wahrhaftig, der ist doch wohl nicht wert, daß sich preußische Stabsoffiziere unter seinen Taktstock stellen.“ Nun aber fuhr ich ihm zu Leibe: „Sie, Herr, sind der Ehre nicht wert, mit dem preußischen Stabsoffiziere an dem nämlichen Pulte zu stehen, der es sich zum Glück und zur Ehre anrechnet, eines Mendelssohns Taktstab zu folgen; machen Sie also, daß Sie je eher, je lieber aus der Kirche kommen.“ Wie vom Blitz getroffen ging der Gescholtene ohne ein Wort zu verlieren; einige wenige folgten ihm, allsobald durch unsere Reserve ersetzt; die übrigen schämten sich oder scheuten sich und blieben. Die Probe ging glatt ab, die Aufführung zwei Stunden später über alle Erwartungen trefflich. Der böse Zauber war gebannt. Mendelssohn tat, als wenn ihn das alles gar nichts angegangen hätte, verlor auch kein Wort darüber zu mir. Ich fühlte aber doch, wie dankbar er mir dafür war.

Einmal an einem trüben Herbstabende suchte ich Mendelssohn in seinem Gartenzimmer auf, fand ihn einsam, aber auffallend verstimmt. Ohne zu fragen, suchte ich ihn auf andere Gedanken zu bringen; da von selbst ging ihm das Herz auf und über: ja, wer nicht das Glück hätte Musikdirektor in Düsseldorf zu sein, sollte sich es doch nur nicht wünschen, und es wäre wirklich um die schwere Not zu kriegen, wenn man seine musikalische nicht schon zehnfach hätte. „Ich muß meiner gegen Immermann jüngst erst noch übernommenen Verpflichtung zur morgenden Aufführung der Mozartschen Musteroper untreu werden, weil es dieser Fiedlerbande gefallen hat, dem Erlöse von einigen Kreuzern mehr auf dem Schützenfeste in Cleve nachzujagen.“ „Wenn es weiter nichts ist,“ versetzte ich lächelnd, „so setze kühn die Probe auf morgen früh 10 Uhr wieder an; dir Mann nach dem Herzen Gottes und dem meinen soll geholfen werden.“ Beim nächtlichen Heimwege fiel mir erst ein, daß ich doch wohl könnte zu viel versprochen haben, da die Musikkorps beider Regimente um 6 Uhr morgens auf dem großen Exerzierplatze eine Stunde von Düsseldorf entfernt bestellt und andere Anordnungen nicht mehr

möglich waren. Das machte mir allerdings eine etwas unruhige Nacht, während der indessen mein ganzer Operationsplan zur Reife gedieh. Als am frühen Morgen Prinz Friedrich, mein Divisionskommandeur, sich den aufgestellten Truppen näherte, ritt ich ihm, unter dem Vorwand, ihm eine persönliche Meldung zu erstatten, auf einige Entfernung entgegen und trug meine Bitte vor. Der Prinz lächelte, erwiderte nicht ein Wort, und vor den Truppen angekommen, rief er sogleich die Kommandeurs zu sich und eröffnete ihnen: er werde gegen die von ihm gestern erteilte Disposition sogleich mit den Parademärschen beginnen und ersuche alsdann die Hoboisten unverzüglich zu entlassen, weil er sie einem bekannten Freunde Mendelssohns zur freien Verfügung gestellt habe. Man wird sich hieraus wieder überzeugen, daß es hauptsächlich der Ton und der Takt sei, der die gute Musik macht, und wie wohl er den Prinzen unseres Hauses an- und zusteht. Übrigens war ich schon darauf gefaßt und hatte mehrere vierspännige Rüstwagen in die Nähe des Exerzierplatzes bestellt, auf welche die ganze militärische Streich- und Blaselust verladen, und nachdem sie in der Vorstadt überdies noch mit einigen Schöppchen und belegten Butterbrotten gestärkt worden waren — sie wäre sonst viel zu früh gekommen — unter Klang und Schall durch die Stadt bis vor das Theater gefahren wurde. Das Ding machte einiges Gerede, Felix vielen Spaß und erfüllte den Zweck, denn mit mehr Bereitwilligkeit und Vergnügen war noch keine Entführung aus- und aufgeführt worden, als damals die Mozartsche. Felix lächelte während derselben mir einigemal zu, ich hatte also meinen guten Teil daran, und das war mein schönster Lohn. Den Musikmeister meines Regiments, einen trefflichen Klarinettenisten, aber sogenannten närrischen Kerl, gelang es mir bald vom entschiedensten Gegner in den leidenschaftlichsten Verehrer Mendelssohns umzuwandeln. Bei den Musikfesten hatte er bisher die erste Klarinette geblasen, oft aber mit solchem Schmelz, Ausdruck und sehnsüchtigem Zögern seiner Solos, daß er darüber die ganze Welt und sein Orchester vergaß und Mendelssohn ihm dann über den Schnabel gefahren war. Nun aber verstand sich dieser dazu, mit jenem Webers herrliches Konzertino zu spielen und ihm dabei durch alle Irrgänge der leisesten Pianissimos und äußersten Ritardandos zu folgen. Fischer, so hieß der gutmütige Zauderer, war entzückt und von der Anstrengung und von Dankgefühl halb aufgelöst und in Schweiß gebadet; er wollte Mendelssohn absolut die Hände küssen und nur noch italienisch mit uns sprechen. Seitdem nannten wir ihn unseren *Pescatore del onde fidelin*, wodurch er sich sehr geschmeichelt fühlte, und es bedurfte später nur des freundlichen Zurufes: „O *Pescatore*“, um ihn ins richtige Tempo zu bringen.

Wie es gewöhnlich wohl zu sein pflegt — es bestand eine kleinliche Eifersucht, oder nennen wir es lieber Wetteifersucht zwischen den beiden

Regimentsmusikkorps in Düsseldorf. Mendelssohn, aufgefordert sein Urteil über sie zu fällen, hatte sich im allgemeinen sehr günstig ausgesprochen, nur gemeint, auf das vom 16. Inf.-Regiment sei wohl der 4. Vers des 10. Kapitels des 4. Buches Moses anzuwenden; auf das vom 17. aber der 3. Vers. Als man an der Stelle nachschlug, fielen Fischer (dem Musikmeister des 17.) die zwei Trompeten zu, die schlecht blasen, dem andern aber nur eine. Das konnte Fischer denn lange nicht vergessen und meinte: auch dem Ausgezeichnetsten und Besten sei die alttestamentarische Abstammung anzumerken, deshalb gerate auch Mendelssohn nichts besser, als die Komposition von Psalmen; er sei nun einmal ein Kerlchen wie ein David.

Jetzt aber trat mit einemmal ein Ereignis ein, auf das niemand vorbereitet war: die Aufführung des „Paulus“ beim Musikfeste in Düsseldorf zu Pfingsten 1836. Ich kenne nichts, was einen gewaltigeren musikalischen Eindruck gemacht hätte auf mich, auf alle seine Freunde und Anhänger, auf alle Unbefangenen, nichts, was seine Gegner und Widersacher auf lange Zeit so zu Boden geworfen und zum Schweigen gebracht hätte. Ich weiß nur, daß, als ich das große, tief aus dem Herzen mit echt christlichem Sinn geschöpfte Werk in seinem ganzen Zusammenhang und Verständnis zum ersten Male gehört hatte, ich nach der Probe zu Mendelssohn an das Pult sprang und mich an seine Brust warf, und daß er freundlich milde, demütig und gerührt mir antwortete: „Wirklich, hat es Ihnen so sehr gefallen, das freut mich ungemein, aber warten Sie nur, mit Gottes Hilfe wird noch viel Besseres kommen.“ Und wahrlich, er hat auch Wort gehalten, obschon keins seiner späteren Werke je wieder so einstimmigen und augenblicklichen Erfolg gehabt hat. Aber welche köstliche, reiche und reine Quelle ist mit dem frühen Heimgang dieses seltenen Menschen verschüttet worden! Mit dem unglaublich schnell sich immer mehr verbreitenden Ruhm Mendelssohns wuchsen aber auch, wie dies nun einmal der Weltlauf ist, seine Gegner, seine Neider, seine Verdächtiger. Als Stern zweiter Größe hatten ihn die meisten gern am musikalischen Himmel gesehen, zu den Planeten wollte ihn aber niemand zählen. Ihn selbst kümmerte das wenig, und ich habe noch keinen Menschen gekannt, der dieserhalb unbekümmerter und unbeirrter seine ruhige Bahn fortwandelte; und dennoch war er für den Einfluß der kleinlichen Vorkommnisse des täglichen Lebens empfänglicher und empfindlicher, als ihm und anderen zuträglich war. England war das Land, was er von diesen Alltagserbärmlichkeiten am meisten frei zu sein erklärte, wo er deshalb auch gern hinging und sich ganz behaglich fand. Er vergaß aber, daß er durch pekuniäre und andere Verhältnisse begünstigt, die Widerwärtigkeiten anderer Künstler dort nie kennen lernte, daß man ihn dort nur als einen unabhängigen Kunstreisenden betrachtete, gekommen, um am Kastalischen Urquell des

gefeierten Händel zu schöpfen und daß, wer in Händels- und Handelsangelegenheiten als wohlhabender Mann nach England kommt, gewiß sein kann, dessen Bewohnern willkommen zu sein. Sonderbar aber war, daß Mendelssohn von Haus aus in dem wahrscheinlich unmusikalischsten Land der Welt am meisten geschätzt und erkannt worden ist. Im Hause der Lords und der Gemeinen ist er gleich gut aufgenommen, an aller Herren Tische obenangesetzt worden, niemals in die Verlegenheit gekommen, nachdem man sein Spiel als Meister bewundert hatte, sich den ersten Hausdienern bei der Abfütterung zugesellt zu sehen, — die unsittigste Sitte, die die würdigsten fremden Künstler tief verletzte und selbst unserem edlen Carl Maria von Weber ein Nagel zum Sarge geworden ist. Mendelssohn wurde in England überall gehuldigt von allen Ständen, von allen Geschlechtern; Einladungen nach den reizenden Landsitzen, später sogar mit Frau und Kind dorthin zu kommen, erhielt er zu jeder Zeit und in der verbindlichsten Weise, und ich erinnere mich noch sehr wohl seiner humoristischen Erzählungen von den drei alten reichen Misses, die Mendelssohn nur aus seinen in ihrer Pfarrkirche aufgeführten Kompositionen kannten, und die ihren Wohnsitz noch nie auf weitere Entfernung verlassen hatten, ausdrücklich nach London kamen, seine persönliche Bekanntschaft zu machen und nicht eher von ihm wichen und wankten, bis er sich entschloß, mit ihnen einige Tage in die Heimat zu ziehen. Ich habe selbst einen unglaublich liebevollen Brief dieser drei ehrbaren Jungfrauen gelesen, in dem sie förmlich nach ihm jammern und ihn auffordern, je eher je lieber wieder zu ihnen zu kommen, Geschenke für Frau und Kinder schicken und als Liebesdienst verlangen, die ganze Familie solle ihre Bilder, vom ersten Maler angefertigt, ihnen baldigst zusenden, um im Wohnzimmer aufgestellt zu werden; selbstverständlich dies alles auf ihre, der alten Misses Kosten. Wer konnte sich rühmen wie er, und man mußte wirklich ein Phönix und Felix wie er sein, um mit der königlichen Viktoria am Familientisch gespeist, mit ihr vierhändig, ja sogar ihre Kompositionen gespielt und sich aus dem sehr schwierigen Finale glücklich herausgefunden zu haben, sein kunstverständiges und wahrheitsgetreues Urteil darüber abgeben zu müssen? Jedenfalls machte die damals angehängte Coda der Königin alle Ehre. Nachdem sie nämlich beifällig geäußert hatte, sie erkenne ihren kleinen Kompositionen erst jetzt einigen Wert zu, nachdem sie sie so meisterhaft vorgetragen gehört habe, fügte sie schalkhaft hinzu, es sei ihr dies um so unbegreiflicher, da sie eben erst bemerke, daß Mendelssohns Finger fast so fein und klein wären als die ihrigen. Dabei ergriff sie seine Hand, und als sie sie wieder losließ war ein kostbarer Ring mit einem brillantenen V auf seinen Ringfinger hinübergespielt. War das nicht hold weiblich und huldvoll königlich?

Bei diesen englischen hellen Streiflichtern, die auf das musikalische

Bild Mendelssohns fallen, wird es wohl an der geeigneten Stelle sein, auch der deutschen Schlagschatten zu erwähnen, die grobe Gesellen von außerhalb mitunter darauf warfen. Darüber kann nur eine Meinung aller derer sein, die damals dabei raten und taten, daß alles, was die Rheinischen Musikfeste waren und wurden, dies Mendelssohn verdankten. Auch hat es in dieser Beziehung nicht an Anerkenntnis und Erkenntlichkeit der Rheinländer gefehlt, von der Überreichung des Ehrenweins und des silberblättrigen Lorbeerkränzes an bis zur Prägung der goldenen Gedächtnismünze mit Mendelssohns Büste. Der Rheinländer ist gutmütig, gutwillig, ja liebenswürdig, besonders für den, der in seine Eigentümlichkeit einzugehen versteht, und niemand verstand dies besser als Mendelssohn, aber er liebt auch für sein Leben gern, morgens und abends sein Schöppchen zu trinken, dabei klug zu schwatzen, zu streiten und Partei zu nehmen. Man muß dabei gewesen sein und gehört und gesehen haben, wie lebhaft verhandelt, wie ernsthaft gestritten wurde darüber, ob Mendelssohn dieses oder jenes Tempo zu lebhaft oder zu langsam genommen, diesen oder jenen Gang gebunden oder springend hätte nehmen lassen sollen, um noch einer größeren Wirkung gewiß zu sein; besonders was die Werke Beethovens betraf, denn da Beethoven bekanntlich in Bonn geboren, folglich ein Rheinländer ist, so fühlte sich auch vorzugsweise der Rheinländer befähigt und berechtigt, ein kompetentes Urteil über dessen Intentionen zu haben. Das hatte nun schon vielfältig Veranlassung zu hitziger Polemik in Tageblättern und Zeitschriften gegeben, und alle hätten gar zu gerne gesehen, daß Mendelssohn sich endlich einmal daran beteiligt hätte; er lachte aber dazu, taktierte und dirigierte in seiner Weise fort, und jeder, ohne Ansehen der Person, folgte willig seinem Stabe und seiner Belehrung, wie dies in einem gutgeschulten Heere Zucht, Brauch und Sitte ist. Da kam, ich glaube im Jahre 1839, die gute Sängerin Frau F. A. für gutes Geld und gute Worte nach Düsseldorf, den ersten Sopran zu übernehmen. Sie brachte aber auch ihren Mann mit, und sogar als zweiten Mann und ersten Rat den Kapellmeister G. aus Frankfurt a. M. Ein besonderer Zufall fügte es nun, daß auch ein sogenannter Kapellmeister S., der allerdings während der letzten Lebensjahre Beethovens dessen Famulus gewesen und im Besitze mehrerer Original-Partituren von Werken desselben war, sich zum Musikfeste einfand. Schon bei einigen früheren anwesend, hatte es ihm nicht gelingen wollen, mit seinen etwas anmaßenden Ansprüchen irgendeinen Anklang oder gar Anhang zu finden. Ein Ungefähr führte ihn diesmal mit jenen beiden Männern zusammen, und er ward in ihrem Bunde der Dritte, oder vielmehr der Erste, da er so verblendet war, die Kastanien aus dem Feuer langen zu wollen. Das Festkomitee hatte sich, wahrscheinlich wohl aus Rücksicht für Frau F. A., bestimmen lassen, ihren Gatten als einen geübten Solosänger zu honorieren; als solcher fiel ihm

denn auch das erste Rezitativ im letzten Satze der Beethovenschen Neunten Symphonie zu. Hatte früher nun dieser Schiffer auf seinem schwachen Nachen schon sehr unsicher die bekannten Gewässer beschifft, wie sollte das jetzt zwischen den Felsen und Strudeln des tiefreißenden Beethovenschen Stromes gehen! Sowie er dazu aus- und ansetzte, ging ihm Schnur und Angel verloren, oder er schlug ganz um. Nach manchen vergeblichen Versuchen, bei denen er nicht sowohl dem Mendelssohns folgte, als sich vielmehr bei seinen beiden Ob- und Schiedsmännern Rats erholte, erklärte er, nicht was jedermann schon wußte und daher erwartete, er könne den Satz nicht singen, sondern, so wie ihn Beethoven da geschrieben, könne ihn niemand in der Welt singen, es müsse ein Schreib- oder Druckfehler sein und sei derselbe daher von Mendelssohn zu korrigieren. Dieser lehnte das entschieden ab; er erachte dies als eine Sünde gegen den heiligen Geist des Meisters; der Satz sei so, wie er dastehe, schon von mehreren Sängern vorgetragen worden, und es würden sich deren auch hier wohl noch welche vorfinden, die dazu imstande wären; übrigens sei er, Mendelssohn, gern bereit, da die Diskussion, an der bereits so viele Unberufene teilgenommen hatten, doch wohl zur Ungebühr nicht mehr zu verlängern wäre, nach der Probe die Stelle des Anstoßes und des Ärgernisses mit Herrn F. am Klaviere nochmals vorzunehmen. Währenddessen war nun auch S. mit seiner Partitur, in der mit schwarzer Kreide und roter Tinte eine Menge Hieroglyphen verzeichnet standen, herbeigekommen, den Advokaten F.s zu machen. Zum weitläufigen Plaidoyer kam es aber nicht, ebensowenig aber auch F. nach beendigter Probe zu Mendelssohn; er ließ auf dessen Anfrage ihm sagen: er werde bei der abendlichen Aufführung die Stelle nach seinem Wunsche singen. Jedermann, der am Morgen Zeuge dieser unerquicklichen Verhandlung gewesen war, war nun um so begieriger, F.s Abendlied zu hören; niemand konnte sich aber einfallen lassen, als der verhängnisvolle Augenblick erschien, etwas so Ungehöriges vernehmen zu müssen. Es brachte auch die Ruhigsten außer Fassung, nur unseren Felix nicht, der durch seinen wohlgeschulten und wahrscheinlich für jeden Fall vorbereiteten ersten Fagottisten Beethovens Würde und Recht, soviel es möglich war, vertreten ließ. Diese gesungene und nur halb gelungene musikalische Unmöglichkeit ist denn der Gegenstand zahlloser Schriftstreitigkeiten, Gehässigkeiten und persönlicher Anfeindungen geworden, von denen sich Mendelssohn selbst zwar entfernt hielt, die aber seinen Entschluß, Düsseldorf und den Rhein zu verlassen, wenn nicht hervorgerufen, doch jedenfalls beschleunigt haben. Ich wüßte nicht mit Gewißheit anzugeben, ob Mendelssohn noch im Laufe des Jahres 1839 oder erst im folgenden nach Frankfurt a. M., in der Absicht, sich dort anzusiedeln, ging, dann aber bald darauf die ihm vor allen andern angenehme und günstige Wirksamkeit in Leipzig annahm. Soviel ist gewiß, die musi-

kalisch-literarische Fehde dauerte in Text und Noten noch lange nach Mendelssohns Abgang von Düsseldorf fort.

Hier ist nun noch, ehe ich auf Mendelssohns Wirksamkeit in Berlin und auf mein dortiges inniges Verhältnis zu ihm komme, sein wichtigstes Lebensereignis nachzuholen, seine im Jahre 1836 erfolgte eheliche Verbindung mit Cecilie Jeanrenaud, der Tochter des vor Jahren verstorbenen Predigers der französisch-reformierten Gemeinde in Frankfurt a. M. — Wie soll ich aber Worte finden, alle Vorzüge eines an Herz, Seele, Körper und Gemüt so reichbegabten Wesens auszudrücken. Ich habe in meinem Leben, das doch so empfänglich und erkenntlich für holder, edler Frauen Anmut, für ihren Liebreiz, für ihre eigentümlichen Vorzüge gewesen, sehr wenig weibliche Geschöpfe gekannt, die ich ihr zur Seite setzen könnte. Alles an ihr stand im Gleichgewicht, im Einklang, im richtigen Maße; sie war, was jede Frau ihrem Manne sein sollte, die Ausgleichung, die Ergänzung, die Vollendung seiner aus gröberen Stoffen bereiteten Natur. Möglich, daß alle, die sich ihr genahnt haben, diese ungewöhnlich weibliche Begabung nicht in dem Maße in ihr erkannt haben, so ist es doch nicht minder wahr, daß Frau Cecilie ein milder, lichter Engel hier auf Erden gewesen, wie er selten zum irdischen und ewigen Heil hienieden einem Manne erscheint und von Millionen Frauen die einzige, mit der Felix sich glücklich fühlte. Auch in dieser höchsten Beziehung rechtfertigte sein Geschick seinen Namen. Ich weiß wohl, daß viele seiner und ihrer Freunde sie oftmals lebendiger, regsamer, wärmer, teilnehmender wünschten; vielleicht wäre sie es gewesen, hätte Gott sie zu einem anderen Manne geführt, — so aber, wie sie war, mußte sie für Felix Mendelssohn sein, nicht mehr, nicht weniger zu seinem und zu ihrem Glück. Ich habe sie im höchsten Glücke ihrer Ehe, im Segen ihrer Häuslichkeit, umgeben von den lieblichen jauchzenden Kindern gesehen, ich habe sie im höchsten Seelen- und Körperleiden wiedergesehen, sie ist immer gleich und wahr geblieben, eine treue, liebevolle Gattin und teilnehmende Freundin, nur freilich sprach sie sich anders als andere aus.

Als ich nach Berlin versetzt worden war, schrieb ich dem glücklichen jungen Ehepaar, ich freute mich unendlich, wieder mehr in ihrer Nähe zu sein, hoffte aber, sie recht bald von Leipzig weg in Berlin zu sehen. Dies letztere bezog sich auf ein früher zusammen erbautes Luftschloß; Mendelssohn mußte dorthin an die Spitze eines Konservatoriums der Musik, Immermann als Intendant der Königlichen Theater und ich — ich glaube, als Feldmarschall, und wir alle drei zu hohem Ansehen kommen. In Berlin war einer meiner ersten Besuche im Mendelssohnschen Hause. Ich war dort schon angemeldet und machte die Bekanntschaft der Mutter, einer zwar etwas eigentümlichen, aber sehr begabten Frau und will nur erwähnen, daß ich vom ersten Augenblick an, bei ihr sowohl wie bei den Geschwistern

von Felix, die ich von einem der Musikfeste in Düsseldorf schon kannte, mit freundlichem Entgegenkommen jederzeit gern gesehen wurde, ein Vorzug, dessen, wie ich mich später zu überzeugen oftmals Gelegenheit fand, sich nicht jeder zu rühmen, und den ich gewiß auch weniger meiner Persönlichkeit als vielmehr der innigen Zuneigung des hochgefeierten und geliebten Sohnes zu verdanken hatte. Die älteste Schwester Fanny war an den ehemaligen Freiwilligen der Befreiungskriege, späteren Hofmalers Professor Hensel verheiratet und bewohnte im elterlichen Hause den reizend nach dem großen Garten oder vielmehr kleinen Park gelegenen Flügel, wo damals und bis zu ihrem so frühzeitigen Tode die genuß- und gehaltreichsten musikalischen Sonntagsmorgen stattfanden, eine Vereinigung von allen Größen der Kunst und der hohen Gesellschaft Berlins, zu deren Teilnahme sich jedermann mit etwas Dünkel und Selbstbefriedigung seiner musikalischen Berechtigung drängte. Bei diesem wirklich der wahren Kunst geweihten Sonntags-Gottesdienst habe ich alle Träger und Vertreter derselben, wie sie Berlin besaß oder das übrige Europa sie von Zeit zu Zeit hinsandte, auch in geselliger und menschlicher Beziehung näher kennen gelernt, was, wenn auch nicht immer so befriedigend, doch jedenfalls so interessant als die Kunstbekanntschaft war. Von der zweiten Schwester, Rebekka, will ich nur anführen, daß sie die Gattin eines ausgezeichneten Mathematikers, Professor Dirichlet, und voller Befähigung war, und daß des jüngeren Bruders Paul Vorzug und Ähnlichkeit mit dem älteren Felix nicht bloß allein darin bestand, daß er eine der schönsten und liebenswürdigsten Frauen Berlins besaß. Wir sind uns durch und nach dem Tod von Felix sehr nahe gekommen, und einer wie der andere hat durch dieses tragische und drastische Ereignis die Erbschaft eines Freundes auf Lebenszeit übernommen. Doch ich will und darf hier nur von Felix sprechen und nur im allgemeinen von dem, was in Berlin und nächster Beziehung zu ihm und seiner dortigen Wirksamkeit stand und muß daher zum kürzesten Wege einlenken.

Damals, April 1841, wußten die Seinigen nichts Bestimmtes über Felix' Wünsche und Absichten und glaubten und hofften etwas Näheres von mir darüber zu erfahren. Es war bekannt, daß der König sich wiederholt äußerst günstig über das ihm so sehr zusagende Talent Mendelssohns ausgesprochen und die Absicht zu erkennen gegeben hatte, es an Berlin zu fesseln. Schon als ich zum erstenmal zur Tafel gezogen wurde, fragte mich der König, in welcher Beziehung ich zu Mendelssohn stünde und nach der Wirksamkeit, in welcher sich dieser in Berlin am meisten gefallen würde. Ich erwiderte prompt: An der Spitze des von Eurer Majestät Gnade zu gründenden musikalischen Konservatoriums, was aber nicht ausschließt, daß er nicht nur die Hofkonzerte, sondern auch die Opern leitet. Der König lächelte, ohne sich jedoch damals weiter zu äußern, und ich nahm daraus

Veranlassung, mit Graf Redern, der Generalintendant der Königlichen Theater und Musiken war, sofort diese Angelegenheit zu besprechen. Dieser erklärte sich zu jeder Mitwirkung seinerseits zwar sehr bereit, meinte aber, bei den Ansichten und Plänen des Königs sei eine Vereinigung der zwei musikalischen Zweige unter einer Hand ganz unausführbar. Da ich damals schon, wenn auch nicht so scharf und klar wie später, die Wichtigkeit der Wahl desjenigen Mannes, der neben und mit Mendelssohn tätig und wirksam und einverstanden sein sollte, einsah, so nannte ich Spohr als den rechten Mann, an die Spitze einer wahrhaft deutschen Oper in Berlin zu treten und im Einverständnis mit Mendelssohn zu bleiben. Daß diese meine nur ganz flüchtig hingeworfene Meinung in Erwägung gekommen war, bewies mir bald darauf die Äußerung des Königs, ob ich denn Spohr persönlich kenne, und ob der denn doch nicht zu alt wäre und besonders nicht zu einseitig, um eine Oper reorganisieren zu können, an der sich in der jüngsten Zeit alle Arten von Nationalitäten invalide geritten hätten. Der König fügte dann noch hinzu: Spohr soll ja aber auch unmenschlich faul geworden sein und alles im Sitzen abmachen, wir brauchen hier aber einen Paßgänger. Ich nahm zwar nun die entschiedene Partei für den Angefochtenen, meinte u. a.: ich kenne keinen zweiten Opernkomponisten, der so gründlich und tüchtig im Basse und Passe fortzuschreiten verstehe, merkte aber doch bald, daß zwei meinen Ansichten und Wünschen entgegenstrebende Mächte bereits tätig gewesen waren und sich Geltung zu verschaffen gesucht hatten. Eine offene und berechnete: die Stimme für Spontini, die in der Beibehaltung desselben einen Akt echt königlicher Großmut und Gnade erkannte, ja einen Akt der Gerechtigkeit für den ihrem verehrten Meister kürzlich von einem übermütigen Publikum öffentlich angetanen Schimpf erwartete; die zweite geheime, aber um so eindringlichere und täglich mehr Boden gewinnende, war die Stimme für Meyerbeer, die sich von Ohr zu Ohr trug: er sei der einzige, rechte und beste Vermittler deutscher und fremder Tonkunst, sein Talent, sein Ruf, sein Einfluß ein europäischer, niemand des Vorstandes der Berliner Oper fähiger und würdiger als er. Man weiß, daß bald darauf diese Ansicht in Berlin die allgemeine und öffentliche ward und durch die Wahl des Königs freudigen Ausdruck und Geltung erhielt. Wäre diese damals schon entschieden gewesen, ich glaube kaum, daß Mendelssohn sich je dazu verstanden hätte, eine feste Anstellung in Berlin anzunehmen, einer Stadt, die, so sonderbar und auffallend es auch klingen mag, bei all seiner unendlichen Liebe zu seiner Familie, trotz aller frohen Jugenderinnerung und Bekanntschaften, ihm eigentlich von Herzen zuwider war. Unzählige Male hat er mir erwidert: „Ich passe nicht für Berlin und Berlin nicht für mich, ich kann dort nicht mit Behaglichkeit und Freudigkeit wirken, schaffen und dichten.“ Und er hatte recht, aber unrecht, daß er sich, nachdem

er einmal dort war, immer aufs neue in dieser vorgefaßten Meinung bestärkte. — Diese Voreingenommenheit und manches andere wurde zwischen der Familie und mir gleich bei den ersten Unterredungen verhandelt; insbesondere seine Mutter und Frau Fanny waren mit Felix unzufrieden, daß er sich um eine Angelegenheit, die doch auf sein ganzes Leben von dem wichtigsten Einfluß sein müsse, auch ganz und gar nicht kümmerge, ja daß er sich, ihrer dringenden Einladung ungeachtet, noch nicht dazu habe verstehen wollen, in der gegenwärtigen Krise von Leipzig nach Berlin herüberzukommen. Beide meinten, dies sei doch eine Pflicht, die er seiner Familie und sich selbst schuldig sei, er brauche sich ja um nichts zu bewerben und könne ja später, wenn man ihm Anträge gemacht habe, tun oder lassen, was er wolle. Sie glaubten, es könne wohl einen günstigen Eindruck machen, wenn ich ihm über die ganze Angelegenheit mit soldatischer Offenheit schreiben wolle. Ich antwortete einstweilen etwas ausweichend, war aber anderen Tages fest entschlossen, Mendelssohn einen umständlichen Lesebrief nach Leipzig zu senden, als eine laute sonore Stimme unter den Linden mich beim Namen rief. Ich wandte mich um und erkannte Felix; die Freude war groß! Er hatte durch den Geheimen Kabinettsrat des Königs eine Aufforderung erhalten und war eben erst in Berlin eingetroffen. Ich begleitete ihn nach Hause, und noch am selben Abend wurde viel zwischen uns verhandelt. Schon anderen Tags fuhr er hinüber nach Sanssouci und kam ganz entzückt über das huldvolle Benehmen und über die gehaltvollen und kunstverständigen Äußerungen des Königs von dort zurück; aber es blieb denn doch noch sehr viel bei ihm zu überlegen und zu bedenken. Daß ich beflissen war, jedes, auch das Geringste, zu beseitigen, wird man leicht glauben; auch bei der mir bekannten und zugetanen Umgebung des Königs alles in Bewegung setzte, die Angelegenheit zu betreiben und zum Abschluß zu bringen. Der König hatte auch den besten und festen Willen, aber allerdings zur Ausführung so manches Besorgnis und Hindernis durch eigene Machtanstrengung zu übersteigen, daß dem hohen Herrn, der wie alle seinesgleichen auf ihrem täglichen Verkehrswege dergleichen zu finden gar nicht gewohnt sind, es billig nicht zugerechnet werden darf, wenn das endliche Ergebnis weit hinter seinen eigenen Erwartungen und aller derer, die die gute Sache zu fördern gehofft hatten, zurückblieb. Nach langen Verhandlungen und Verzögerungen, teilweise durch den Wechsel des Vorstandes des Kultusministeriums, durch die Ernennung des Herrn von Küstner zum Generalintendanten der Theater an Stelle des Grafen von Redern, dem nichtsdestoweniger die Oberaufsicht der Königlichen Kapelle und Hofkonzerte verblieb, wodurch erst recht eine Zersplitterung und Reibung der Kräfte herbeigeführt wurde, erfolgte aus freier, eigener Entschließung des Königs die Ernennung Mendelssohns zum Kapellmeister und Generalmusikdirektor

mit 3000 Taler jährlichem Gehalt und dessen Verpflichtung zur Leitung der Kirchenmusiken, Hofkonzerte und derjenigen dramatischen Vorstellungen, welche ihm der König zu übertragen für gut finden würde. Außerdem ward Mendelssohn die Oberleitung des Königlichen Domchors übertragen, der bestimmt war, den Kern des künftigen Konservatoriums des Gesanges und der Instrumentalmusik zu bilden, und bis dahin, daß dieses Institut ganz ins Leben getreten sein würde, ihm anheimgestellt, seinen Aufenthalt nur zeitweise in Berlin zu nehmen. Der König, sowie er Mendelssohns sicher war, trat nun auch sogleich mit seinen längst gehegten und gepflegten Lieblingsprojekten hervor: die altgriechischen Chöre über seine Bühne schreiten zu lassen und insbesondere die Racine'sche „Athalia“, die der König für das erste dramatische Kunstwerk erklärte, mit Mendelssohnscher alttestamentarischer Musik neu in Szene zu setzen. Aber Mendelssohn wollte weder das eine noch das andere und meinte, mit allen Kraftanstrengungen der musikalisch-chirurgischen Kunst blieben dies doch nur immer nutz- und zwecklose Wiederbelebungsversuche. Dennoch kam er eines Abends von Sanssouci sehr heiter und angeregt nach Hause, wo ich seiner wartete und rief mir gleich in der Tür entgegen: Ich habe mich denn richtig mit dem famosen Frauenzimmer der Antigone beschwatzen lassen; wer kann dem Könige etwas abschlagen. Er war nun aber auch von seiner Aufgabe ganz durchdrungen und ging noch am selben Abend ans Werk. Der Erfolg dieser seltenen und herrlichen Tondichtung ist bekannt, weniger aber, daß er sich keineswegs durch denselben täuschen ließ und daß es teilweise auch meiner ganzen Überredungskraft bedurfte, ihn zu bestimmen, den Oedip nicht zurückzuweisen. Zur Medea und zur Elektra konnte ihn aber nichts in der Welt bewegen, und er entgegnete mir mehr als einmal: „ich solle ihm mit den griechischen Frauenzimmern vom Halse bleiben“. Er war sehr zufrieden, als ich ihm schrieb: Taubert habe ihm erstere vor dem Munde weggenommen, aber wegen der zweiten habe ich, auf besonderen Wunsch des Königs, ihm noch einigemal schreiben müssen. Daß ich seine Antworten an mich, ehe ich sie vertraulich der Allerhöchsten Hand übergab, damals nicht abgeschrieben habe, beklage ich gar sehr, denn ihr Inhalt wäre ein Beitrag zur Kunstgeschichte. Sein letzter Brief über dies Thema ist im August 1846 geschrieben. Ende September 1842 war ich aber schon in derselben Angelegenheit über Frankfurt a. M. gegangen und einen Tag bei Mendelssohn geblieben, und als ich im Mai des folgenden Jahres nach Leipzig reiste, um bei seinem dritten Knaben, dem kleinen Felix, Gevatter zu stehen, erinnerte der König: „Vergessen Sie nur unsere griechischen Angelegenheiten nicht.“ Damals aber war Mendelssohn vorzugsweise mit der Vervollständigung seiner Musik zum „Sommernachtstraum“ beschäftigt, und ich werde nie vergessen, daß, als ich ihn am Morgen vor dem Frühstück in seinem Arbeitszimmer ab-

zuholen kam und von den griechischen Lieblingen des Königs zu sprechen begann, er mir den Hochzeitsmarsch — wahrscheinlich das Trefflichste, was je in dieser Art geschrieben ist — mit inniger Freude und Lust vorspielte, und als ich ganz entzückt ihm um den Hals fiel, er liebevoll zu mir sagte: „Siehst du wohl, der kann sich doch auch hören lassen, den habe ich für dich, meinen alten, lieben, getreuen Kriegsobersten gemacht.“ Ich bereue heute nur eins, nicht auch die kindische Eitelkeit besessen und ihn gebeten zu haben, den Marsch mit meinem darauf gesetzten Namen drucken zu lassen. Wie der Zaunkönig mit dem Adler würde ich ja mit auf zur Sonne gestiegen sein. — Als ich nach Berlin mit der Nachricht vom vervollständigten „Sommernachtstraum“ ins Henselsche Haus zurückkam, war die Freude groß. Bald darauf wurde denn auch hier vom Sonntagsverein diese herrliche Komposition mit vierhändiger Flügelbegleitung zum größten Beifall und später dann mit vollem Orchester unter der persönlichen Leitung Mendelssohns auf dem Königlichen Theater vortrefflich, mit stets erhöhter Teilnahme aufgeführt.

Einen dauernden, einigermaßen festen und behaglichen Wohnsitz hat Mendelssohn eigentlich nur während zwei Jahren — soweit mir erinnerlich 1844 und 1845 — in Berlin gehabt. Dies war eine schöne Zeit für mich. Wir hatten festgesetzt, einen Abend, den Sonnabend jeder Woche, miteinander zuzubringen. Ein Streichquartett bildete sich, in dem Ries oder Gans, am liebsten David, der gern von Leipzig dazu herüberkam, oder sehr oft Ernst die erste Geige, ich einige Male die zweite, Felix Bratsche und Paul Mendelssohn das Violoncell spielte. In solchen Stunden konnte sich Felix am Instrument oder im Gespräch ganz gehen lassen und unglaublich liebenswürdig sein. Leider war es ganz unmöglich, auf die Dauer den Tag festzuhalten, sehr oft mußte er aufgeschoben, auch wohl aufgehoben werden; aber ganz und gar schief doch der Verein nicht ein, und für die unfreiwilligen Unterbrechungen entschädigte man sich oft durch häufiges Sehen und Finden am dritten und vierten Ort. — Mendelssohns Abgang von Berlin sah ich leider lange schon als unabwendbar voraus, da trotz aller Zusagen, erneuten Versicherungen und Hinhaltungen die Mendelssohn gebührende Stellung noch immer erst geschaffen werden sollte. Dessen täglich zunehmende Unbehaglichkeit zu einer Tat zu bringen, bedurfte es sehr wenig; die kleinlichen Verletzungen und Zurücksetzungen eines Mannes, der nie etwas für sich selbst, sondern stets die Förderung der guten Sache verlangte, blieben nicht aus. Wenn es sich um die Inszenesetzung eines neuen Ballets oder einer Meyerbeerschen Oper handelte, die viele Tausende von Talern erforderte, so waren Mittel dazu stets vorhanden, sie blieben aber — nach dem beliebten Geschäftsausdruck — „beirätig“, sobald nur über die ersten Einrichtungen und Einleitungen zum Konservatorium ein Antrag oder Vorschlag kam. Der König wünschte Händelsche und andere

6*

Oratorien unter Mendelssohns Leitung zu hören, aber unter der Hand schützte jedermann Hindernisse vor oder machte Schwierigkeiten; Kirche und Konzertsaal, Orchester und Gesangchor, Musikalien, Instrumente und Pulte, alles mußte mühsam herbeigeschafft werden, oft erst durch ausdrücklichen Allerhöchsten Kabinettsbefehl. Die Königliche Kapelle, von der Last ihrer Leistung erdrückt und bei solchen außergewöhnlichen Fällen nicht berücksichtigt, sondern doppelt in Anspruch genommen, ging dann ans Werk wie der Bauer zur Frohn. Bei Mendelssohn war das entgegengesetzt; wenn auch noch so verstimmt und mißmutig über die Vorgänge, erfrischte und begeisterte er sich am Werke, vergaß dann alles andere und konnte nicht begreifen, wie dies bei den ledernen Gesellen nicht auch der Fall hätte sein müssen. Man hatte dann zu tun, ihm zugute zu reden, um zu verhüten, daß er, ärgerlich und reizbar, wie er war, nicht das Kind mit dem Bade verschütte. Wenn dann aber, wie es doch gewöhnlich der Fall war, die gelungenste Aufführung von Stapel lief, zur großen Genugtuung des Königs, mit dem entschiedensten Anerkenntnis aller Verständigen und Urteilsberechtigten, und man dies als den sichersten Bürgen seines Verdienstes und seines Einflusses auf die musikalischen Zustände Berlins wollte geltend machen, so versetzte er: „Um Gotteswillen, laß es gut sein, ich weiß deshalb doch nie, wie ich mit dem Könige und den Berlinern eigentlich dran bin; außer vielen andern guten und mittelmäßigen Stücken möchten sie auch wohl noch gerne ein Stückchen Mendelssohn haben. Und da ich einmal dem Könige mein Wort gegeben habe, so will ich es ihm auch solange halten, als es irgend geht, aber es geht halt nicht mehr lange. Ihm will ich mit Freuden alles zu Diensten und Gefallen tun, auch zum Tanze spielen, wenn er will, aber den musikalischen Büttel und Zwangsbefehlsträger mache ich nicht mehr.“ Und in dieser Gesinnung und Stimmung hatte er denn schon Monate vorher ein Schreiben an den König, freimütig und wahr, aber rücksichtsvoll und dankbar abgefaßt und dann eines Tages abgesandt; er bat darin um seine Entlassung, da er sein bisher bezogenes Gehalt keine Gelegenheit zu verdienen gefunden habe; tags darauf, im Begriff abzureisen, ließ ihn der König zu sich rufen. Er wäre lieber nicht gegangen; ich bewies ihm, was er selbst schon einsah, daß Nichterscheinen eine Undankbarkeit oder eine Feigheit sei. — Die Unterredung unter vier Augen dauerte länger als eine Stunde; der König veranlaßte ihn, ein Gehalt von 1000 Talern jährlich zu behalten, um es zu verzehren wo er wolle. Mendelssohn verstand sich zur Annahme, jedoch mit der Verbindlichkeit, zur Verfügung des Königs zu bleiben und jedesmal nach Berlin zurückzukehren, wenn dieser seiner bedürfe. So schieden denn beide verständigt, befriedigt, ja gerührt; der König jedoch nicht, ohne längere Zeit einen leisen Groll im Herzen gegen Mendelssohn zu bewahren.

Ich hatte mannigfach Gelegenheit, etwas dergleichen zu bemerken und hatte Mendelssohn im Scherze einige Male darüber geschrieben und darauf angespielt, daß er das beste Mittel zur Versöhnung in Händen habe: die Komposition der „Athalia“; Mendelssohn schrieb damals an zwei großen Werken, einer Wochentags- und einer Sonntagsarbeit, wie er sich bei mir darüber aussprach, an „Elias“ und an dem leider unvollendet gebliebenen „Christus“, die er beide dem Könige vorzulegen und in Berlin zur Aufführung zu bringen willens war. Schon früher hatte sich Mendelssohn mit allen möglichen Gründen gegen eine musikalische „Athalia“ erklärt; an den Raci-neschen hochtrabenden Alexandrinern könne er sich weder begeistern noch ergötzen, der Tragödiertext in einen Oratoriumtext umgeschrieben, sei weder Jacke noch Hose und verderbe beide. Wie man das Ding auch anfasse, es werde zum Zwitter, weder Oper noch Oratorium, jedenfalls ein trauriges Trauerspiel mit kläglich langen Klagegesängen. Endlich habe auch der alte Kapellmeister Schulz eine so verdienstliche Musik zur „Athalia“ geliefert, wie er, Mendelssohn, keine zu machen imstande sei, und wenn diese schon aus Pietät und aus geschichtlichem Kunstinteresse die durch den König befohlene Aufführung der „Athalia“ im Opernhause im Winter 1840 und 1841 nicht habe vor dem Falle schützen können, so wolle er die Seinige ebensowenig dem Schicksale aussetzen, ausgezischt und ausgepiffen und dadurch Anlaß eines Skandals zu werden. Nach allen diesen üblen Vor- und Nachreden glaubte ich nun kaum, meinen Augen zu trauen, als ich im Frühjahr 1846 in einem Briefe aus Leipzig an mich las: „Ich glaube, Du wirst mit mir zufrieden sein, besserer Rat kommt über Nacht; über den Deinen habe ich nachgedacht, mich ohne Verzug ans Werk gemacht und schon einen guten Teil der ‚Athalia‘ zustande gebracht.“ Ohne irgend jemand ein Wort zu sagen, fuhr ich nach Leipzig hinüber und brachte ein paar herrliche Tage in seinem Hause zu. Unmöglich kann ich hier alle Einzelheiten unserer Unterhaltung und der späteren Aufführung dieses seines Meisterwerks erzählen, das ich aus Grund meines Herzens dafür anerkenne und wahrlich nicht nur deshalb, weil ich vielleicht zur Geburt desselben mit einer oder der anderen Zange behilflich gewesen bin. Als Mendelssohn mich zur Rückreise nach Berlin zum Bahnhof begleitete, versicherte er mir beim Abschied: „Lasse mir nur ein wenig Ruhe und Zeit, will's Gott, wird ja auch noch zu einer Oper Rat werden.“ Meine Kunde von der „Athalia“ verbreitete in Berlin überall Erstaunen und Freude, am meisten bei dem Könige. Er ließ sich meinen Bericht zweimal hersagen und rief dann: „Es ist ja gar nicht möglich; ich bin entzückt, sagen Sie ihm, er solle, sobald er fertig ist, und je eher, je lieber zu mir kommen, und gleich soll an die Aufführung gegangen werden.“ Alles das ging nun doch nicht so rasch, als der König wollte und dachte, und der Winter kam herbei, ehe Mendelssohn seine

letzte Hand an „Athalia“ legte und die Partitur uns nach Berlin brachte und sie dem Könige unter folgenden Bedingungen zur Verfügung stellte: sie solle Mendelssohns Eigentum sein und bleiben, eine Aufführung aber nur mit seiner Genehmigung und nicht im Opernhause vor dem großen Publikum stattfinden. Der König ging bereitwillig auf jede ein, doch hinderte das nicht, daß die Gegner und Neider Mendelssohns, und er hatte deren viele in Berlin, manche hämische und bittere Randglossen dazu zum besten gaben. Soll ich nun noch einmal auf alle die Häkeleien, Kräkeleien und Ekeleien zurückkommen, die vor der ersten Aufführung von „Athalia“ auf und hinter der Szene spielten? Wie die Kapelle stückweise dem Ritter Meyerbeer aus den scharfen Zähnen gerissen werden mußte? Diesmal lachte zwar Mendelssohn dazu, aber einige Bitterkeit kam doch dabei wieder in sein Herz. Zur ersten Probe holte er mich nach Charlottenburg ab, und als er erfuhr, die Kapelle sei wegen seiner am Morgen stattfindenden „Athalia“-probe nachmittags 3 Uhr zu einer Probe der „Regimentstochter“ ins Berliner Opernhaus wieder bestellt, wurde er sogar anzüglich gegen mich und äußerte: „Tue mir den einzigsten Gefallen und lasse mich künftig aus der Schmiere; Du überzeugst Dich doch wohl, ihr Berliner seid nun einmal unverbesserlich.“ Daß die Probe unter einer allgemeinen und gegenseitigen Mißstimmung, die sogar auf die Instrumente Einfluß übte, begann, wird man glaublich und erklärlich finden. Nun aber begab sich etwas, woran niemand gedacht hatte. Nach den ersten Takten der Ouvertüre begann Stille und Spannung im Orchester, die Teilnahme und Aufmerksamkeit der Spielenden wuchs mehr und mehr und steigerte sich am Schluß bis zu einem ganz ungewöhnlichen Enthusiasmus. Der Augenblick war wahrhaft ergreifend, ein höherer Geist in die Leute gefahren; sie erbaten sich die Aufführung der Ouvertüre noch einmal, die nun wie alle folgenden Sätze mit voller Liebe und Treue für die Sache glatt weg und zur vollen Zufriedenheit Mendelssohns verlief. Nicht minder die folgende Probe und die zwei ersten Vorstellungen, die unmittelbar hintereinander vor einem durch den König selbst eingeladenen und ausgewählten Publikum zu allgemeiner hoher Befriedigung stattfanden. Bald darauf fanden noch drei Aufführungen der „Athalia“ in Potsdam, bei gewöhnlichen Theaterpreisen, jedoch für milde Zwecke, mit gleich günstigem Erfolge und bei überfülltem Hause statt. Ich war Zeuge und ein sehr eifriger, aufmerksamer und befriedigter bei allen fünf. In Charlottenburg führte mich ein günstiger Zufall neben Jenny Lind, die einige Male in Tränen ausbrach und selig lispelte: „quel homme divin!“ Noch am nämlichen Abend erfuhr dies Felix, und ich glaube nicht, daß dieser kleine Verrat an einer schönen Seele unsern beiderseitigen, späteren Beziehungen zu der gefeierten Sängerin irgend Eintrag getan haben mag, wenigstens habe ich mich als der vertraute Freund Mendelssohns immer eines besonderen Wohlwollens

der schwedischen Nachtigall zu erfreuen gehabt. Und Felix? Frau Cecilie hat mir später gestanden, daß wenn sie irgend Anlage zur Eifersucht gehabt hätte, das Genie von dieser Jenny ihr bei der Huldigung ihres Mannes wohl einige habe erregen können.

So bin ich denn, so manches Schöne und Herrliche meiner Erinnerung über Mendelssohn auch noch vorschweben mag, bereits zu seinem letzten Lebensjahr gekommen. Alles was ich aus diesem von ihm besitze, ist mir Heiligtum, und seine letzten mir geschriebenen Briefe und die von Frau Cecilie nach seinem Tode mir gesandten, sollen meinen Kindern ein teures Vermächtnis sein. Ich werde hier einige mitteilen, soweit ich glaube, daß sie zum Verständnis dieses letzten Jahres und zum Zeugnis unserer gegenseitigen Liebe und treuen Anhänglichkeit am besten dienen können. Vor dem ernstesten Schluß hier aber noch einen losen Scherz des Lebens.

Felix war ein großer Liebhaber und Feinschmecker von Baumkuchen und so wenig auch sonst parteiisch für Berlin gesinnt, doch der festen Überzeugung, sie würden nirgends so gut gebacken als dort und am besten vom Konditor Kaiser an der Schloßfreiheit. Seitdem ich hiervon Kenntnis hatte, sandte ich regelmäßig zum 3. Februar dem Geburtstagskind einen durch äußere Gestalt wie inneren Gehalt ausgezeichneten Kaiserlichen Baumkuchen, meist von einem ebenso ausgezeichneten Gedicht begleitet. Aber backen und dichten gerät nicht immer, und so mußte er denn einstens (der besonders gut geratene Kuchen glich aber alles aus) mit einem zwar gut gemeinten, aber miserabel geleimten Reimwerk vorliebnehmen.

Am folgenden Morgen erhielt ich folgende Antwort: Dithyrambe vom 3. Februar-kinde an den Kriegssobersten:

Dir möcht ich gar zu gerne danken,
Allein dein Versmaß setzt mir Schranken,
Nimm so vorlieb, der Will' ist gut,
Klein das Talent und schwach der Mut,
Drum sollt' ich Verse nicht versuchen; —
Indes ein solcher Wunderkuchen
Reimt sich in meinem Munde bald.
Wen läßt ein solches Kunstwerk kalt?
Ein Guß das Ganze, leicht und faßlich,
Bei jedem Anlaß gut und paßlich,
Es trotzt der Zeit, es wird nicht alt. —
Ruh aus, mein Pegasus, ich schließe,
Nur nochmals Dank und tausend Grüße.

Und seine Prosa war ebenso lieblich und kindlich, wie man gleich sehen wird.

Während seiner letzten längeren Anwesenheit in Berlin zur Auf-
führung der „Athalia“, waren wir im engeren Kreise beim Mittagsmahl zu-
sammen sehr vergnügt gewesen. Es war das letzte, das wir begingen,
und ich hatte im traulichen Zwiegespräch den Wunsch hingeworfen, ihn

einmal wieder Orgel spielen zu hören. Ich hatte keinen zweiten so spielen gehört. Am folgenden Morgen empfing ich folgenden Zettel von ihm:

„Lieber guter, trauter Kriegermann und Freund. Den besten Dank für den gestrigen, vergnügten Mittag voraus! Morgen Montag spiele ich mir und dir zu Liebe Nachmittags 2 Uhr die Orgel in der Dreifaltigkeitskirche. Die Tür nach der Mohrenstraße wird für dich offen sein. Willst du hinkommen und jeden deiner Bekannten, den ein grimmiger Sebastian Bach so wie dich aufrichtig interessiert, mitbringen, so tust du einen rechten Gefallen Deinem Felix Mendelssohn Bartholdy.“

Ich wüßte mich nicht zu erinnern, daß Mendelssohn während des folgenden Winters, vor seiner Reise nach England, wohin er schon im Februar oder März ging, um seinen „Elias“ zur ersten Aufführung zu bringen, noch einmal nach Berlin gekommen wäre. Er hatte von England aus so viele dringende Aufforderungen, seit vielen Jahren so viele Zeichen der Achtung und Anhänglichkeit erhalten, daß er diesen Vorzug seinen dortigen Gönnern und Verehrern glaubte schuldig zu sein. Er gefiel sich dort mehr als je. Wie er dies noch in dem letzten seiner Schwester Fanny geschriebenen Brief wiederholt aussprach, mit dem Zusatz, auch mich das wissen zu lassen und vorbehaltlich eines späteren Berichtes für mich. Mit dieser hatte ich an jenem Tage einen langen und interessanten Spaziergang durch den großen schönen Garten gemacht, der mir ewig innerlich bleiben wird, da sie sich gegen mich mit einer ungewöhnlichen Liebenswürdigkeit und Offenheit über Felix, über sich selbst, über ihre beider Eigentümlichkeiten, Ähnlichkeiten und Sonderbarkeiten aussprach, so daß ich mich nicht enthalten konnte, ihr zu sagen: Teure, verehrte Frau, wenn Sie doch immer gegen jedermann so wären wie jetzt gegen mich, wie liebenswürdig würden Sie bald von aller Welt erkannt werden; worauf sie mir erwiderte: Was berechtigt Sie denn zu dem Glauben, daß ich es gegen alle Welt sein will, ich würde mich dessen ja schämen. — Als ich wenige Tage darauf wieder zu ihr kam, fand ich sie ungewöhnlich niedergeschlagen und abgespannt, nichtsdestoweniger entschlossen, die Gesangprobe zur nächsten Sonntag-Morgenmusik am Flügel zu leiten. Ich widerriet, ich bat, sich zu schonen, wiewohl vergeblich. Der Zustand ihrer Schwäche nahm zu, nachdem ich mich schon früher entfernt hatte; ihre Finger starben ab, und vom Instrument weg ließ sie sich in das Nebenzimmer auf ein Sofa tragen, ein heftiges, nicht zu stillendes Nasenbluten trat ein; noch an demselben Abend, Freitag, den 14. Mai 1847, hauchte sie ihren letzten Seufzer aus. Als ich am anderen Morgen vom Exerzieren heimkehrte, an ihrem Hause vorüberritt, ward mir die Trauerkunde. Ich sprang vom Pferde und trat in den bekannten Gartensaal; dort lag sie in dem nämlichen Raume, wo sie gestern noch am Flügel gesessen, milder und lieblicher als je, ein edles antikes Marmorbild, von vielen hundert Blumen und duftenden Gewächsen umgeben. Ich wüßte lange nichts, was mich so ergriffen hätte; ich hatte nur einen Gedanken,

den an Felix, dessen zweites Selbst die Heimgegangene gewesen. Kaum nach Hause gekommen, setzte ich mich hin und gab dem Freunde, unter dem beruhigenden Eindruck des eben Gesehenen die erste Nachricht von unser aller großem Verlust, von seinem unersetzlichen. Hier seine Antwort an mich aus Frankfurt a. M. vom 24. Mai:

„Dein Brief hat mir in der Tiefe des Schmerzes, in der ich ihn empfang, doch noch wohl getan. Vor allem Deine Handschrift und daß Du mir eben gleich so nahe warst, und dann auch noch jedes einzelne Deiner Worte. Hab Dank dafür, mein lieber, guter, treuer Freund. Jawohl, wer die Schwester einmal erkannt hat, der verißt sie nimmermehr im Leben. Aber was wir Geschwister nun verloren haben — und ich nun gar, dem sie in jedem Augenblicke so gegenwärtig war mit ihrer Güte und Liebe, und der ich keine Freude ohne den Gedanken an ihre Mitfreude erleben konnte, und den sie von jeher so verzogen und so übermütig gemacht hatte durch allen Reichtum ihrer schwesterlichen Liebe, und der ich immer dachte, es könne garnichts fehlen, weil sie doch bei allem immer den ersten und besten Teil nahm, — ich glaube, das ermessen wir alle noch gar nicht, so wie ich immer noch instinktmäßig glaube, die Trauernachricht würde noch plötzlich widerrufen. Und doch weiß ich dann wieder, daß das alles wahr ist, aber dran gewöhnen werde ich mich wohl nun und nimmermehr. Es ist schön an ein so herrliches harmonisches Dasein zu denken und wie sie von allen Mühseligkeiten des späteren Alltags und des abnehmenden Lebens nichts empfunden hat. — Aber es ist schwer für uns, daß wir uns mit der rechten Demut und Festigkeit weiterfinden. — Verzeih mir, daß ich nicht viel sagen und schreiben kann. — Aber danken wollte ich Dir! — Die Meinigen sind wohl, namentlich sind es die fröhlichen unerschütterlich heiteren Kindergesichter, die mir in diesen Tagen wohlgetan haben. An Musik habe ich noch nicht wieder denken können; es ist mir ganz leer und wüst, wenn ich an Musik denken will. Kommen aber die Kinder herein, so wird es besser und ich kann ihnen dann stundenlang zuhören und zusehen. — Hab Dank für Deinen Brief. Der Himmel erhalte Dich und die Deinen gesund. Dein F. M.“

Am 17. Mai, Montag, nachmittags 5 Uhr, sollte die Beisetzung der sterblichen Hülle von Fanny Hensel stattfinden. Wir sahen sie noch einmal, zum letzten Male, wie wir sie verlassen hatten, ein Marmorbild unter lebenden Blumen. — —

Felix, der Frau Cecilie und alle Kinder im mütterlichen Hause in Frankfurt a. M. gefunden hatte, wohin auch sein Bruder Paul mit seiner ganzen Familie zu seinem Empfang und Trost nach dem schmerzlichen Verlust sogleich gegangen war, entschloß sich zu einem längeren Aufenthalt in der Schweiz, einem Land, wie er mir früher oft gesagt hatte, für ihn erfreulich und ergiebig an musikalischen Bildern und Gedanken. Aber einstweilen konnte er an der ihm zur anderen Natur gewordenen Tondichtung keine Freude finden, und wenn er sich dazu antreiben wollte, befahl ihn ein unsäglicher Schmerz. Wie er mir anfangs Juli von Schaffhausen schrieb, scheint dort erst eine Art der Umwandlung erfolgt, ein Zustand der Beruhigung und der männlichen Fassung eingetreten zu sein, äußerlich veranlaßt durch die dringende Einladung der Mönche im Kloster Paradies, zu ihrer Freude und Erbauung einige Zeit zu ihnen zu

kommen, um auf ihrer Orgel zu spielen. Felix entschloß sich dazu. Als er den ersten Griff und Tritt auf dem alten Meisterwerk tat, erleichterte ein Tränenstrom ihm Brust und Herz, und erhabener und herrlicher wie damals will ihn der eigene Bruder noch niemals haben spielen hören. Die sonst sehr materiellen Schweizer Mönche waren so begeistert und entzückt, und der Prior fühlte sich ihm dadurch so verpflichtet, daß sie ihn mit Bitten bestürmten, noch länger bei ihnen zu verweilen und Frauen und Kinder hinkommen zu lassen. Das geschah, und diese wohnten nach der strengen Kloster-Klausur zwar außerhalb desselben in einem sehr komfortabel eingerichteten Wirtschaftsgebäude, waren aber den ganzen Tag über im Kloster, in Kost und Pflege der Mönche, die die ganz große Familie bei Tische bedienten und sie im buchstäblichen Sinn auf den Händen trugen. Der gute Konstanzia-Wein (vom Konstanzer See) trug auch das Seinige bei, daß Scherz und Heiterkeit sich zeitweise als lang vermißte Gäste wieder einfanden. Man trennte sich endlich von den guten Mönchen unter vielseitiger Verpflichtung; diese sahen ungern die beiden Familien weiterziehen und nahmen ihnen das Gelübde ab, öfter wieder bei ihnen einzukehren, die Freuden dieses irdischen Paradieses zu genießen. Es stand anders im ewigen Buche des Lebens geschrieben. Die Mendelssohnsche Familienkarawane ließ sich jetzt in Interlaken nieder und lebte still und eingezogen, ohne Verkehr mit der äußeren Welt; größere und kleinere Ausflüge in das Sinn und Gemüt erfrischende Oberland wurden gemeinschaftlich mit den Frauen oder auch ohne dieselben unternommen. Lebensmut und Lust kehrte zu Felix zurück, und er fühlte sich so behaglich da wo er war, daß er gegen seine ursprüngliche Absicht, als sein Bruder Paul durch seine Berufspflicht genötigt nach Berlin zurückkehrte, sich entschied, noch länger in Interlaken zu verweilen. In dieser ihm so sehr behaglichen Zeit der Muße ging er mit neuer Lust an seinen Christus, an die Loreley, schrieb mehrere Lieder und vollendete sein herrliches Quintett für Streichinstrumente. Aus diesem Zeitpunkt datiert auch sein letzter, längerer Brief an mich, den ich hier im Auszuge, aber wörtlich, wiedergeben will:

„Mein lieber, guter Freund!

Habe tausend Dank für Deinen Brief vom 14. Juli, den ich aber sehr verspätet hier, erst vor kurzem erhielt. Du hast nun seitdem schon meinen Bruder wiedergesehen, und er wird Dir von meinem Vorhaben, Berlin im Herbst zu besuchen, wohl schon mehreres gesagt haben. Doch kann ich nicht säumen, Dir auf Deinen guten und freundlichen Vorschlag mit den drei Konzerten gleich meine Antwort zu sagen, und zwar möchte ich eine Ankündigung von drei Konzerten (bei denen auf eine zweimalige Aufführung des Elias gerechnet werde) für jetzt nicht billigen. Der Elias ist in Berlin noch nicht gehört worden, und es sähe nicht allein unbescheiden aus, sondern es wäre es auch, wenn ich ihn dem Publikum gleich zweimal vorzuführen gedächte. Dazu kommt noch, daß meine ganze jetzige Stimmung mich allem öffentlichen Auftreten so entschieden abgeneigt macht, daß ich mich nur mit

Mühe und hauptsächlich durch Pauls vernünftigen Zuspruch entschlossen habe, die Aufführungen, die ich bereits zugesagt habe, nicht wieder aufzugeben!“

Es folgt nun eine umständliche Erörterung wegen Anordnungen und Tagsbestimmungen der ersten Aufführung des „Elias“ mit der Bemerkung, daß er den 13. November in Wien zu dessen dortiger Einführung sein wolle; dann heißt es weiter:

„Willst Du nun trotz dieser sehr ungenügenden und unbestimmten Antwort wirklich so gut sein, die erste Aufführung im Oktober fördern zu helfen, namentlich — — — zu einiger Tätigkeit anfeuern, so tust Du mir einen großen Gefallen und ich wäre Dir aufs Neue wieder einmal Dank schuldig. Denn wie Du sagst, kenne ich ja die Schwierigkeit des dortigen Wesens, das dem Sande sehr vergleichbar ist und also verzweifelt umgeackert sein will, ehe es Frucht bringt. Am liebsten hätte ich die erste Aufführung des Elias im Saale der Singakademie. Man hört da deutlicher und ohne das Königliche Orchester und die Dito Solosänger wäre natürlich gar nichts anzufangen.“ . . . „Aber nun genug hiervon und genug für den ganzen Brief, dem Du die Eile einiger späten Abendstunden wohl ansehen wirst. Cecilie und die Kinder sind gottlob wohl, wir gehen viel spazieren, wenn das Wetter es nur erlaubt. Die Kinder lernen und lernen. Cecilie malt Alpenrosen, und ich schreibe fleißig Noten. Die Tage vergehen einformig und schnell. Möchtest Du uns alle in gutem Andenken behalten und Deiner Frau und all den Deinigen die herzlichsten Grüße von Cecilie und mir sagen. Bleib mir gut wie ich immer und immer Dein Freund Felix M.“

Interlaken, den 4. Septbr. 1847.

Als ich Ende September auf eine kurze Benachrichtigung von ihm zum ersten Wiedersehen nach dem Tode der Schwester, das auch unser letztes in diesem Leben sein sollte, nach Berlin eilte; war Felix dort noch nicht eingetroffen. Er kam erst Anfang Oktober dorthin; herzlicher und liebevoller als je, aber an Seele und Körper niedergedrückt, als ich nach seinen Briefen erwartet hatte. Ich mußte am 4. Oktober dringender Dienstgeschäfte wegen in Frankfurt a. M. zurück sein; es war bereits alles zu den verabredeten Musikaufführungen eingeleitet, deren erste den 14. oder 15. Oktober stattfinden sollte, und bei der ich anwesend sein wollte. Da empfang ich durch seinen Bruder die Benachrichtigung, Felix habe einen leichten Nervenschlag erlitten, und obschon beinahe hergestellt, doch für nötig gefunden, zu seiner Pflege und Ausruhe nach Leipzig zurückzugehen. Dort traf ihn bald darauf ein zweiter, viel bedenklicherer, von dem er sich doch noch einmal durch die umsichtige ärztliche Hilfe und sorgsamste häusliche Pflege so weit erholte, daß er mit Appetit etwas genießen, ja sogar — unerklärliches Spiel einer höheren Fügung — an die Komposition eines Eichendorffschen Liedes gehen konnte. Sie sollte so wenig wie die seiner Schwester Fanny vollendet werden. Ein dritter Gehirnschlag trat ein, und nach zwei, für seine anwesenden Lieben wahrscheinlich martervollsten und schmerzlichsten Tagen war der schönste und edelste Menscheng Geist nach einer besseren Heimat entflohn; am 4. November, Donnerstag abend $\frac{1}{2}$ 10 Uhr.

Als mir, der ich einige Tage zuvor Nachricht von einer langsamen Besserung erhalten hatte, die unerwartete Kunde seines Todes ward, stand ich wie vernichtet. Es war mir unmöglich zu glauben, Felix könne geschieden sein, und noch lange Zeit nachher empfand ich bei seinem Gedenken einen dumpfen Schmerz.

Zu der Bestattung des herrlichen Freundes, die in Berlin, wohin der Körper mit einem Nachtzuge von Leipzig gebracht wurde, neben dem Grabe der Schwester am 8. November, Montag früh 7 Uhr, erfolgte, zu kommen, wäre mir eine Folter gewesen. Ich saß jenen Morgen still in meinem Kämmerlein. Mit dem Tode Felix Mendelssohn Bartholdys war eine Leier zerbrochen, die weithin tönende Saite einer Äolsharfe war gesprungen, ein blühender Lorbeerbaum geknickt. Die kalte Erde umgibt gleichgültig die Überreste eines der größten Meister der Töne, und in Staub zerfällt die Brust, in der der Himmel so viele seiner Harmonieen verwahrte. Mit verhülltem Gesichte trauert weinend die Kunst um ihren großen Sohn, und wir, die wir durch ihn soviel in ihr verloren haben, weinen und trauern mit ihr. In seinen großen Werken lesen wir die ihm von Gott zugeteilte Mission. Die Menschen sollte er in Gottes eigener Sprache, Liebe und Frömmigkeit lehren. Wie treu hat der junge Meister nach dem Gebote getan. Denn in allen seinen Tönen, die er als unvergänglich schuf, lebt mächtig wie ein Gotteshauch dieser Geist der Liebe und der Frömmigkeit. Und meint irgend jemand: Nicht allen habe er gelebt; — so erwidern wir, eine Zeit wird kommen, da wird er allen geboren und alle werden ihn beweinen. —

Mein erster Gedanke war in den nächsten Tagen Frau Cecilie, die ich je länger je mehr schätzen gelernt hatte, und auf die ich jetzt das ganze Maß meiner Neigung zu Felix übertrug. Sobald ich meines Gefühls des Schmerzes über den Verlust Herr werden und ihm in ruhigen und verständigen Worten Ausdruck geben konnte, hatte ich ihr geschrieben. Hier ihre Antwort, die ich heute noch wehmütiger wie damals nicht ohne tiefe Rührung und Verehrung lesen kann.

Leipzig, den 9. November 1847.

Mein lieber Herr,

Sie waren, als ich zuerst einen andern Gedanken fassen konnte als mein unendlich großes Unglück, meine Vernichtung und meine Seelenangst, einer meiner ersten lichten Gedanken. So sind Sie auch der erste gewesen, der mir von außen ein Wort der Teilnahme gesagt; des Trostes darf ich nicht sagen, denn einen Trost gibt es für mich nicht von Menschen. Der Allmächtige hat mir beigestanden, und seine Engel haben mich gestützt, daß ich mit ansehen konnte, wie das geliebte Auge sich auf ewig geschlossen, ohne dabei in meinen Jammer zu versinken. — O möge seine Hand sich nicht von mir abziehen und von meinen Kindern, da uns die beste Stütze genommen ist. —

Sie haben einen wahren, den treuesten Freund verloren, der sich kindlich freute, wenn und wo er Ihr Angesicht sah. Lassen Sie uns in seinem Gedenken zu-

sammenhalten und hoffen, daß uns der Herr Freude an seinen Kindern erleben läßt. — Was Sie jemals werden tun können mir beizustehen, das werden Sie; ich bin dessen ohne Versicherung gewiß. Auch werde ich nie scheuen, mich stets an Sie zu wenden.

Mit herzlichen Grüßen den lieben Ihrigen, bleibe ich

Ihre ergebene Cecilie M.

Was kann ich diesem Briefe hinzufügen? Daß ich Frau Cecilie ein treuer Freund für das Leben gewesen bin? Das könnte mehr als ein Selbstlob, mehr als ein Verdienst, denn als ein mir zuteil gewordenenes seltenes Glück, als eine Huld des Schicksals klingen.

Frau Cecilie wählte bald nachher Berlin zu ihrem bleibenden Wohnort, oder richtiger gesagt, sie traf darin keine Wahl, sondern folgte einer ruhigen parteilosen Ansicht und Einsicht, die ihr sagte, dies sei das Rechte, da die beiden ältesten Söhne Karl und Paul dort am Oheim den zweiten Vater finden mußten.

Als ich zum ersten Wiedersehen in ihr Zimmer trat, war sie von einigen Frauen der Familie und ihren Kindern umgeben. Ich hätte sie so gern allein gefunden. Sie mochte mir das ansehen, erhob sich in ihrer ganzen unaussprechlich weiblichen Würde und Holdseligkeit und mich in den Fenstererker führend, sagte sie sehr ruhig und sehr leise zu mir: Diese Hände haben ihm die Augen zugedrückt. — Am anderen Tag wiederkehrend, fand ich sie schreibend; sie winkte mir, mich in der bequemen Sofaecke niederzulassen und nach einer längeren Pause sich zu mir wendend, sagte sie: Ich habe Ihnen jetzt noch eine Liebe zugedacht, die Sie sich schon gefallen lassen müssen. Sie setzte sich an das Pianino, das in Felix' kleinem Arbeitszimmer immer gestanden hatte, und spielte mir das seiner Lieder ohne Worte, das ich vorzugsweise liebte, mit innigem Ausdruck vor. Ich war nicht imstande, ein Wort zu sagen und eilte aus dem Zimmer. In den ersten Tagen des Mai des Jahres 1849 — Frau Cecilie bewohnte damals ihre alte Wohnung im Mendelssohnschen Hause wieder — als ich bestimmt war gegen die Auf-rührer und Freischärler in Westfalen und in Baden auszuziehen, trat ich, eben von Sanssouci zurückkehrend, bei ihr ein, ihr auf längere Zeit Lebewohl zu sagen. Der helle warme Morgen hatte sie in den schönen Garten gelockt, in dessen schattigen Baumgängen ich mit ihr längere Zeit und beinahe dieselben Wege auf- und abwandelte als zwei Jahre früher mit ihrer Schwägerin Fanny. — Wir sahen uns dann lange nicht wieder und erst zwei Jahre später am Kranken- und Sterbebette des kleinen Felix, meines Patchen, ein kleiner Engel an Geduld, Sanftmut und Liebe in seinem langen Leiden. Frau Cecilie wollte mir niemals gestatten, an ihrer Statt am Bette des Kindes zu wachen. Am letzten Abend, als sie sah, daß ihre stete Weigerung mich, wenn nicht kränkte, doch betrübte,

sagte sie, als ich mich endlich zum Fortgehen anschickte: Bleiben Sie denn, lieber Herr, wenn Sie es so sehnlich wünschen, an meiner Seite. Gegen Morgen schlief der kleine Engel selig ein, um hier nicht wieder zu erwachen. Bald darauf erhob sie sich ruhig und langsam mit zum Himmel gewandten Augen von ihrem Sessel und sprach kaum vernehmbar: Vater, dort oben nun darf ich mich auch bald schlafen legen.

Mit der Pflege ihres kleinen Felix war wirklich ihr irdisches Tagewerk vollbracht; sie fühlte, daß zur Erziehung ihrer vier anderen blühenden und fröhlichen Kinder ihr die physische und psychische Kraft fehle. Zwar tat ihr ein mehr als jahrelanger Aufenthalt mit ihrer Mutter und allen Kindern am Genfer See und später in Italien unendlich wohl, noch einmal kehrte eine gewisse frische und ruhige Heiterkeit in ihren Lebensweg zurück; doch fand ich sie bei ihrer Rückkunft nach Berlin im November 1852 kränker als ich nach ihren Briefen erwartet hatte. Der böse Winter verging schlimm und schlimmer, oft konnte ich sie wochenlang nicht sprechen. Ihre treffliche Mutter kam tiefbekümmert um den Zustand der angebeteten Tochter zu ihrer Pflege nach Berlin. Endlich im Juni schien der Zustand der Kranken bei den milden Tagen die längst beschlossene Reise nach Baden-Baden zu gestatten.

Am Morgen ihres Reisetages sah ich die treffliche Frau noch einmal auf dem Bahnhof und küßte zum letztenmal die teure Hand.

Am 12. September 1853 schrieb mir ihre Mutter von Frankfurt:

„Sie müssen mich, teuerster Freund, heute schon als unserer Cecilie Sekretär gelten lassen, da sie selbst Ihnen für Ihren lieben Brief zu danken nicht mehr im Stande ist. — — — Sie ist sehr, sehr leidend und schwach, weiter darf und soll ich Ihnen nichts sagen. Sie haben meiner Cecilie durch Ihre treue Freundschaft viele schwere Stunden erleichtert, manche trübe erheitert. Möge Sie Gott dafür lohnen und uns allen Ergebung und Mut verleihen.“

Sonntag, den 25. September, mittags 12 Uhr sah Cecilie in der Liebe Gottes verklärt ihre beiden Felixe wieder.

WESHALB IST DIE MODERNE MUSIK NICHT MELODIÖS?

EIN BRIEF AUS DEM KAVKASUS
VON WANDA LANDOWSKA IN BERLIN¹⁾

Lieber Freund!

Während meiner langen Reise durch diese herrlichen Länder habe ich einen ganzen Koffer voll Musikzeitschriften und Revuen verschlungen. Wissen Sie, lieber Freund, welche Frage alle Leute im Laufe der letzten Monate in größte Aufregung versetzte? Die „Meeeeelodie“, die schöne „Meeeeelodie“! Wohlan, dieses wohlgenährte Dämchen soll wieder einmal von sich reden machen. So ist es einmal. On revient toujours à ses premières amours. Nicht nur die Journalisten, Schriftsteller, Kritiker oder Musiker von der alten Schule, aber auch selbst Meister d'Indy stattet sie mit der höchsten Weihe aus: „Nur die Melodie allein altert niemals.“ Dieser kurze, lapidare Satz wird immer wieder und wieder zitiert.

Irgend jemand, ich weiß nicht mehr, wer, hat einen Haydnschen Ausspruch ausgegraben, an dem die Verteidiger der Melodie ihre Freude haben: „Die Melodie ist das Wesentliche, die Harmonie dient nur dazu, dem Ohr angenehm zu sein.“ Der brave Onkel, der seine Taschen stets voll entzückender Süßigkeiten hatte, ahnte wohl nicht, daß man sich eines Tages mit so viel Vertrauen auf seine philosophischen Dogmen berufen würde.

Die Harmonie dient dem Ohr nur als Vergnügen, während die Melodie die Hauptsache ist! Wo sollen wir dann Werke wie die „Chromatische Phantasie“, die meisten Toccaten, gewisse Präludien des Wohltemperierten Klaviers von Bach unterbringen, die dermaßen losgelöst sind von aller Melodie, daß das C-dur Präludium beispielsweise Gounod's ganzes Mitleid erweckte. Ich könnte noch Hunderte von herrlichen Werken nennen, nicht nur von Bach, die der sog. Melodie völlig bar sind, oder in welchen diese nur eine Nebenrolle spielt. Aber es ist wohl kaum nötig, noch mehr Beispiele anzuführen. Die wenigen erwähnten Kompositionen wiegen in vollem Maße die melodischen Schönheiten Haydns auf. Man zeihe mich aber nicht der Unehrebarkeit gegen den Autor der „Schöpfung“. Ich habe dem Studium seiner Werke einen beträchtlichen Teil meines Lebens gewidmet, und ich fahre mit Freude darin fort.

* * *

Weshalb hat unsere moderne Musik keine Melodie? Raten Sie es nicht? Es ist doch so einfach . . .

¹⁾ Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen (S. I. M., Paris, 15. März 1913).
von Stefania Goldenring in Charlottenburg.

Weil sie modern ist. Niemals war moderne Musik melodiös. Im 17. Jahrhundert warfen die Franzosen der italienischen Musik Mangel an Melodie vor, verglichen sie mit einer geschminkten, lebhaften Kokette, die stets mit einem Fuß in der Luft schwebte, überall zu glänzen sich bemühte, so daß alle ihre Leidenschaften eintönig erschienen. Ein Jahrhundert später sind es wiederum die Italiener und deren Verteidiger, die Enzyklopädisten, die den Franzosen den Vorwurf machen, gelehrte, aller Melodie entbehrende Musik zu schreiben.

Nun war Gluck an der Reihe, die schönen Arien durch verzweifelter Geschrei und krampfhaftes Geheul, jeden Melodiereizes bar, zu ersetzen. Und was ist erst von Bach zu sagen, dessen eigene Söhne zu Pater Martini liefen, um bei ihm das Geheimnis der schönen Melodie zu erlernen. Beethoven und Chopin haben ähnliches Leid erfahren. Und gar erst Wagner! Dieses Ungeheuer, das für ewige Zeiten die Melodie getötet hat!

Man muß meinen, daß die brave Dame ein zähes Leben hat. Je mehr man nach ihrem Leben trachtete, um so mehr strotzte sie von Gesundheit und Kraft. Es ist interessant zu beobachten, daß alle diejenigen, die man ihre Mörder hieß, der Reihe nach ihre Wohltäter und Retter wurden.

Italien soll im 17. Jahrhundert das Verdienst gehabt haben, die Melodie von den polyphonen Fesseln befreit zu haben, die sie zu sehr einzwängten.

Lully soll uns von dem schleppenden und düstern Gesang der Antike erlöst haben.

Rameau soll uns von dem „lullystischen plain-chant befreit haben, der ein Jahrhundert lang geleierte wurde.“

Die Italiener des 18. Jahrhunderts sollen die trockene Art Rameau's durch ihren zarten und leichten Gesang verdrängt haben. Die Romantiker sollen uns von der Oberflächlichkeit der Italiener und Franzosen und von der kontrapunktischen Rüstung, die die Bachsche Musik bewaffnete, befreit haben.

* * *

Was ist Melodie? Unser Freund Jean Huré gibt in einem seiner letzten Artikel eine vorzügliche Definition. Es tut mir leid, den Essay nicht bei der Hand zu haben und seine Definition nur in einer ungeschickten Wendung wiedergeben zu können.

„Die Melodie ist eine Folge von genau umrissenen Noten, die sich von dem Untergrund der Harmonie loslösen.“ Sehr schön. Aber was sich für Herrn Jean Huré loslöst, wird sich für einen mittelmäßigen Musiker durchaus nicht loslösen und für den Laien ungreifbar bleiben. Ich sitze hier bis über die Ohren in kaukasischer, armenischer, persischer Musik, für die ich seit Jahren ein leidenschaftliches Interesse habe; ich entdecke in dieser Musik Schätze melodischer Schönheiten. Nun lesen Sie aber Reiseschilderungen, wo

Sie stets, wenn von exotischer Musik gesprochen wird, dieselbe Wendung finden: bizarre Klänge, Eintönigkeit, Mangel an Melodie. Dennoch ist diese Musik entschieden melodiös, da sie von den Einheimischen mit nicht geringerer Begeisterung und Wärme gesungen wird, als unsere Lieder bei uns. Nur sind ihre melodischen Phrasen und Gesangsverzierungen den europäischen Ohren nicht vertraut. Dasselbe erlebte man bei jeder neuen Musik, die Ohren waren noch nicht an die modernen Kombinationen gewöhnt, die Kehle hatte sich der Wiedergabe der neuen Art noch nicht angepaßt, und man schlug Lärm, „weil die Melodie verschwunden war und die menschliche Stimme getötet wurde“. Es gibt Weinsorten, die mit der Zeit verzuckern. Es scheint, als ob die Jahre die Musik singbar machen, dieselbe sozusagen melodieren und manche so sehr, daß einem davon übel wird. Die melodiöse Musik ist die Musik von gestern; die heutige ist es noch nicht, sie wird es später werden, und wir nennen sie deshalb Musik von morgen; die Musik von vorgestern ist es zu sehr oder am häufigsten nicht mehr.

„Die Melodie“ — sagt man — „ist in der Musik dasjenige, das am meisten zum Herzen und zum Verstand spricht.“ Das ist sehr richtig. Denn die gebräuchlichsten melodischen Phrasen wurden während einer Epoche von Worten und Situationen begleitet, die jeder einzelnen eine besondere Bedeutung verliehen und auf diese Weise das hervorbrachten, was wir die musikalische Sprache nennen, eine übrigens sehr konventionelle Sprache, die mit einer Epoche und einer Kulturstufe verbunden war.

Das erinnert mich daran, was Nietzsche einst von einem Maler sagte: „Sehen Sie sich diesen Künstler an, er malt nur dasjenige, was er von Herzen liebt; und wissen Sie, was er von Herzen liebt? Das, was er malen kann, was er malen gelernt hat.“ Die Melodie ist das, was uns am meisten rührt. Wissen Sie aber, was uns am meisten rührt? Das, was unsere Ohren leichter auffassen und was unsere Kehle oder unsere Finger gelernt haben wiederzugeben.

Der Musikfreund will sich nicht mit einem allgemeinen Eindruck begnügen, den er von einer Oper oder von einem symphonischen Werk empfängt; das ist ihm zu unbestimmt, zu flüchtig, er verlangt greifbarere Erinnerungen, Melodien, das heißt, jene Bruchstücke von Melodien, die ihm die ganze Nacht in den Ohren summen und die er wiederum am nächsten Tage und an den folgenden Tagen in seinem Bureau, bei Tisch, in seinem Schlafzimmer zur größten Verzweiflung seiner Frau und seiner Umgebung trällern wird.

Er ähnelt darin jenen Weiblein, die für Nachtcafés schwärmen, wo ihnen als Entschädigung für den schlechten Wein, der ihnen vorgesetzt wird, ein kleiner Papierfächer mit der Adresse des Hauses überreicht wird.

Für den Musiker ist die Melodie ein größerer Begriff, doch von so

schwacher Präzision, daß er nach einer langen Auseinandersetzung es niemals unterläßt, hinzuzufügen: „Es versteht sich, daß alles, was ich gesagt habe, sich nur auf die schöne Melodie bezieht!“

Was ist also schöne Melodie? Was für den einen schön ist, ist es nicht für den anderen; Berlioz war den melodischen Schönheiten Bachs gegenüber unempfindlich. Chopin, der für den polnischen Gesang erglühete, blieb taub für die spanische Volksmusik. Aber warum in die Ferne schweifen? Legen Sie eine Massenet'sche Melodie Saint-Saëns, d'Indy, Debussy vor. Ich glaube kaum, daß die Urteile übereinstimmen werden. Was soll man erst dort sagen, wo Unterschiede der Rasse, des Landes oder der Epoche bestehen?

Die Melodie, die schöne Melodie ist ein unbestimmter, wenig sagender Begriff, deshalb hat sie vielleicht so viel von sich reden machen, so viel Tinte verschreiben lassen, daß auch ich nicht umhin konnte, noch ein kleines Fläschchen zu verbrauchen.

* * *

Ein Schrecken ergreift mich. Ich habe eine hundertjährige Frage angepackt, die für mein armes Gehirn viel zu schwierig ist. Ich fürchte, meine Argumente ungeschickt aufgelesen zu haben und wäre sehr betrübt, wenn man mich falsch verstehen würde.

Es lag durchaus nicht in meiner Absicht, mich als Pionierin der ultramodernen Musik hinzustellen, da diese bereits Meisterwerke aufzuweisen hat, die sie besser verteidigen, als ich es tun könnte. Andererseits bin ich nicht der Ansicht, daß um jeden Preis Neues geschaffen werden müsse. Ich kenne Epigonen von Genie und lächerliche Revolutionäre, und es ist leichter, alle Modelle zu zerstören, als eine Krume Talent zu besitzen. Beethoven, Mozart, Haydn haben verhältnismäßig wenig Neuerungen vorgenommen. Bach war eher reaktionär. Wagner verdankt seine Größe seinem ungeheuren Genie, nicht den Neuerungen. Übrigens wäre es unbarmherzig, ja grausam, Kaufleute, Professoren oder Berufsmusiker zu einer allzu neuen oder allzu alten Musik zu zwingen. Sie hatten soviel Mühe, sich die gestrige anzueignen! Sollen sie sie doch mindestens ein wenig genießen!

„Ich bin gern zu Hause“ — sagte mir jemand — „in der Umgebung von Gegenständen, die mich mein Leben lang begleitet haben, und stört Sie eins meiner Nippes durch seine Banalität, so würden Sie es mit anderen Augen betrachten, wenn Sie wüßten, welche teure Erinnerungen mit ihm verknüpft sind.“ Solche Gefühle müssen respektiert werden!

Andererseits gibt es Menschen, die es an einem Ort nicht aushalten; sie müssen neue Eindrücke, neue Sensationen haben. Aber auch diese Gefühle verdienen Respekt. Diese zweierlei Menschen können sich offen-

bar nicht verständigen. Dergleichen Spiel wiederholt sich ungefähr bei jeder Generation.

Die Traditionalisten erheben ein Geschrei ob der Ermordung der Melodie, ob der Unverdaulichkeit der neuen Harmonieen und wenden sich mit Schrecken ab, wie ein Greis, der junge Leute mit den Zähnen Nüsse knacken sieht.

„Taten Sie nicht dasselbe, als Sie jung waren?“

„Ja,“ erwidert er, „aber ich bedaure es.“

Wir werden dasselbe tun; denn wir wollen ein echtes Alter haben, mit allen Gefühlen, die ihm zukommen! Weisheit, *faute de mieux*, später Bedauern; wir wollen ein echtes Alter nach einer echten Jugend haben.

Sprechen Sie uns nicht von Hygiene: gesunde Kunst, gesunde Melodie. Die Gerichte, die man am leichtesten verdaut, sind nicht immer die schmackhaftesten, und die wohlschmeckenden Dinge verlieren den feinen Geschmack, wenn sie alltäglich werden.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben es die leichtesten Schäferinnen zu einer ebensolchen Gewichtigkeit gebracht, wie die Wagner-sche Mythologie heutigtages. Und sehen Sie, mit welchem Vergnügen wir heute zu den Schäferspielen vergangener Zeiten zurückkehren! Weil wir in der schweren Atmosphäre des äußersten Romantismus ersticken, suchen manche von uns, die Seele in unserer herrlichen Vergangenheit, andere in neuen Harmonieen zu erfrischen.

Erscheint Ihnen die moderne Musik nicht melodiös?

Sie wird melodiös werden! Nur ein wenig Geduld, es ist eine Frage der Zeit. Ja — wird man mir erwidern, — aber diese Melodie wird niemals von jener Einfalt, von jenem Schwung sein

Um so besser, um so besser! Wir hatten ein ganzes Jahrhundert lang breite und feiste, schmalzige und leidenschaftliche, hitzige und klebrige Melodieen.

Die moderne Melodie wird kurzatmig, ein wenig asthmatisch sein, sie wird sich nicht an mächtige Kehlen wenden. Um so besser!

„Mit einer starken Stimme im Halse“ — sagt Nietzsche — „ist man fast unfähig, zarte Dinge zu sagen.“

Gewiß, es geht nichts über den Anblick eines üppigen, wohlentfalteten Wirsingkohls. Aber lassen Sie uns hier und da auch ein paar zartere Blümchen hinpflanzen. Unser Garten ist groß genug.

Nicht wahr, mein lieber Freund?

Ihre ergebene

Wanda Landowska

107*

DAS MÜNCHNER GITARRE-QUARTETT

VON LUSCH RIEGLER IN MÜNCHEN

Seit einem Jahrzehnt wird in deutschen Landen das Spiel der Gitarre wieder eifrig und sorgfältig gepflegt. Die erste Anregung dazu kam aus München und Augsburg, wo eine kleine Gruppe von Musikfreunden mit viel Mühe und Ausdauer die deutsche Laute und die ihr nach der heutigen Spielweise vollkommen gleichartige, nur in der äußeren Form verschiedene Gitarre zu neuem Leben erweckte. Aus kleinen Anfängen entwickelte sich die von kundigen Freunden und Kennern der Gitarre im Ehrenamte geleitete große „Gitarristische Vereinigung“ in München, die durch Herausgabe der Fachzeitschrift „Gitarrefreund“, durch den Besitz einer sehr wertvollen, die alte und neue Gitarreliteratur fast vollständig umfassenden Bibliothek, endlich durch das ständige, alle Erfahrungen nützende Zusammenarbeiten mit den besten Instrumentenmachern den idealen und geschäftlichen Mittelpunkt für alle Fragen auf dem Gebiete dieser Musikgattung bildet.

Die Formen des praktischen Gitarrespieles waren, nachdem das Interesse dafür einmal erweckt war, sehr mannigfach. Der gesellschaftliche Zusammenschluß von Gitarre- und Lautenspielern führte, dem Beispiele Münchens folgend, zu kleinen musikalischen Vereinigungen, die nicht nur ausschließlich dem Einzelspiel und der Liedbegleitung huldigten, sondern auch mit Erfolg ein gemeinsames Zusammenspiel von mehreren Gitarren versuchten. Überraschende, ganz neue, mit keiner anderen Musikart zu vergleichende Klangwirkungen kamen dabei heraus und boten erst recht den Anlaß zur Wiederaufnahme und Verbreitung des Gitarrespieles in den weitesten, nicht zuletzt in musikalisch verwöhnten und wohlgebildeten Kreisen.

Bei den vielerlei Möglichkeiten der Anwendung der Gitarre konnte der Gedanke nicht ausbleiben, dieses tonzarte, für intime Klangreize einzigartige Instrument auch in den Dienst der edlen Kammermusik zu stellen, oder doch wenigstens einen Versuch nach dieser Richtung hin zu wagen. Die Münchener Herren H. Albert, F. Buek, C. Kern und Dr. H. Rensch, gegenseitig ermuntert durch die Initiative des Kunstmalers Buek und die Bereitwilligkeit des Kammervirtuosen und Komponisten Albert zur Übernahme der musikalischen Führung, verwirklichten diese Absicht durch Gründung des ersten Gitarre-Quartetts. Aber von der Freude zur Sache bis zu den ersten praktischen Erfolgen war ein weiter Weg. Zuerst wurde mit vier gewöhnlichen Instrumenten, Primgitarren, in gleicher Stimmung gespielt. Die erzielten Tonwirkungen waren jedoch zu einförmig und konnten ein musikalisches Ohr nicht befriedigen. Der nächste Versuch brachte für die erste und zweite Stimme die Verwendung von sogenannten Terzgitarren, die um eine kleine Terz höher gestimmt sind und ein enger geteiltes Griffbrett als die Primgitarren haben. Das klangliche Ergebnis war sehr günstig, dagegen mußte noch eine Lösung für die Baßstimme gefunden werden. Die hier zunächst gebrauchte Gitarre, eine sogenannte Schrammelgitarre mit sieben freischwebenden Baßsaiten, eignete sich wegen des starken Ineinanderklings der Baßtöne nicht für diese Art des Zusammenspiels. Da ließ Dr. Rensch bei dem Münchner Instrumentenmacher F. Halbmeier nach eigenen Angaben ein neues Instrument, die Quint-Basso-Gitarre, bauen, die in der Form etwas größer, um eine Quinte tiefer gestimmt als die Primgitarre ist und vor allem den großen und ganz neuen Vorzug hat, daß alle Baßnoten gegriffen und dadurch in jeder vorgezeichneten Tonlänge erzeugt werden können. Mit diesem Instrument war die schwierige Frage der instrumentalen Besetzung des Quartetts endgültig und in der besten Weise erledigt. Der Klangcharakter des Quartetts, das jetzt über einen Tonumfang von der Kontrabass zur dreigestrichenen Oktave verfügt, bewegt sich zwischen dem des Spinetts und

der Harfe, ist aber lebendiger und abwechslungsreicher und läßt in bezug auf dynamische Schattierungen größere Abstufungen zu. Die verwendeten Gitarren sind Meisterinstrumente von hohem Werte. Außer der bereits erwähnten neuen Quint-Basso-Gitarre stammen die zwei Terz-Gitarren, eine sogenannte Bogen- oder Harfengitarre und eine Lyragitarre von dem bekannten Wiener Geigen- und Gitarrenbauer Schenk aus dem Jahre 1843 und die Primgitarre von dem hervorragenden Wiener Spezialisten Scherzer, der gleichfalls um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebte.

Für die Gewissenhaftigkeit und kritische Sorgfalt bei Auswahl und Zusammenstellung der Instrumente spricht die Tatsache, daß die diesbezüglichen Versuche zwei Jahre in Anspruch genommen haben.

Fast noch größere Schwierigkeiten bereitete die Beschaffung eines brauchbaren Notenmaterials. Die ältere Gitarre-Literatur enthält zwar ziemlich viele Stücke für zwei und mehrere Gitarren oder Gitarre mit anderen Instrumenten, aber für eine richtige Quartettbesetzung war zunächst nichts zu finden. Es mußte daher zu Transkriptionen und Arrangements gegriffen werden, bis es schließlich doch gelang, einige geeignete ältere Werke der Originalliteratur zu entdecken und sie dem Programm einzuverleiben. Ergänzt wurde das Repertoire in der letzten Zeit durch zwei vom Primarius des Quartetts, dem Kammervirtuosen H. Albert, komponierte Originalquartette, die einen ganz neuen Stil darstellen und den Weg zeigen, der sicherlich zur weiteren Entstehung von neuen und gediegenen Musikstücken führen wird.

Das Quartett ließ sich zum erstenmal vor fünf Jahren in München in engeren Kreisen von Musikfreunden hören und lenkte gleich zu Anfang die Aufmerksamkeit musikalischer Fachleute auf sich. Veranlaßt durch einige berufsmäßige Künstler, die das Quartett bei ihren Konzerten zur Mitwirkung hinzugezogen, trat es vor die breitesten Öffentlichkeit und erwarb sich die Anerkennung und den Beifall des Publikums und der ernstesten Musikkritik. Durch letztere ermutigt, entschloß es sich später zu selbständigen Veranstaltungen in München, Nürnberg, Bayreuth und anderen Städten.

Geräuschvolle Musik wird, so schreibt ein Kritiker, mit diesem Instrument ja nie zu machen sein, auch nicht solche, die des Menschen Seele in ihren Tiefen aufwühlt und erschüttert. Wer aber diese seine Seele in angenehme Schwingungen versetzt haben will, und in beschaulicher Stimmung zum besten seiner Nerven einige Abendstunden lieblicher, dabei aber doch edler und anregender Musik lauschen will, der verschaffe sich eine Gelegenheit, das Gitarre-Quartett zu hören, und er wird auf seine Rechnung kommen.

SCHWEDISCHES MUSIKFEST IN STUTTGART

VON OSKAR SCHRÖTER IN STUTTGART

Das in den Tagen vom 20. bis 23. Juni hier unter großer Anteilnahme des Publikums gefeierte Schwedische Musikfest hat uns gezeigt, wie starkes, begeisterungsvolles Schaffen reich und vielseitig begabter Künstler die schwedische Musikpflege in schneller, steter Entwicklung zu gleicher Höhe wie die kunstgeschichtlich stärker fundierten Nationen gebracht hat. Es hat unser lebhaftestes Interesse für das weitere Schaffen der schwedischen Meister und des so vielversprechend in Erscheinung tretenden künstlerischen Nachwuchses geweckt. Das ist neben den Erfolgen und den anregenden Genüssen der Gewinn des Festes für die Schweden und für uns.

In der Fülle von Neuerscheinungen, die an einem Opernabend, in einem Männerchorkonzert, einer Kammermusik-Matinee und zwei Orchesterkonzerten an uns vorüberzogen, waren zwei in ihren Kunstanschauungen deutlich geschiedene Gruppen von schwedischen Tonsetzern erkennbar. Daß sie hier so einträchtig landsmännisch und künstlerisch zusammenwirkten, sollte von unseren, so oft in unduldsamer Cliquenwirtschaft steckenden Musikern als befreiendes Vorbild genommen werden. Die eine Gruppe vereinigt Romantiker mit dem geklärten, still träumerisch leuchtenden Blick einer tiefen, abgeschlossenen Erkenntnis von den Kräften und Aufgaben der Musik. Die andere besteht aus Suchenden, auf neuen Wegen kraftbewußt Vorwärtstürenden. Die Mittlerscheinung des zaghaft Tastenden, der nach Sprüngen in musikalisches Neuland immer wieder vorsichtig in das Gehege gesicherter Überlieferungen zurückkehrt, fehlte unter den Komponisten des Musikfestes. Es ist überhaupt nichts Halbes an diesen Künstlern. Sie mögen zum Teil etwas abseits von den neuesten Errungenschaften der Musikentwicklung, zum anderen schon etwas darüber hinaus ins Dunkle, ihnen selbst noch nicht ganz Faßliche strebend stehen, aber sie stehen fest in ihrem Können zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Ideen. Eine starke nationale Eigenständigkeit kam in den gebotenen Werken allerdings nicht zur Erscheinung. Einzelne eigenartige, aber nur milde überraschende Harmonie- und Melodiewendungen und eine vielfach durchklingende Neigung zum Versenken in schleierig melancholische Stimmungen können nicht als spezifisch schwedisch angesprochen werden. Derartiges findet sich überall in der Weltmusik. Merkwürdig unentwickelt und kontrastarm erscheint in den hier gebotenen Werken im allgemeinen die Rhythmik. Gerade darin erwarteten wir Deutschen aber immer vom Auslande neue Anregungen. Die nordischen Volksweisen in Lied und Tanz, die immer Wurzel einer nationalen schwedischen Tonkunst sein müssen, enthalten doch auch nach der rhythmischen Seite starke Ausdruckselemente, die in den gehörten Werken noch nicht höherem künstlerischen Zwecke dienstbar gemacht sind.

Diese kurzen Andeutungen über den Gesamteindruck müssen hier eingehendere Beurteilung der einzelnen Werke ersetzen.

Als zugehörig zur erstgenannten Gruppe erwiesen sich mit ihren Werken Wilhelm Stenhammar (Streichquartett No. 4 in a-moll, Klavierkonzert No. 2 in d-moll und zwei Gesänge für gemischten Chor und Orchester: „Das Volk in Nifelheim“ und „Lenznacht“), Emil Sjögren (Violin-Klavier-Sonate in No. 2 in e-moll und Lieder), Hugo Alfvén (Symphonie No. 3 in E-dur, Ballade „Der junge Herr Sten Sture“ für Männerchor und Orchester, symphonisches Tonbild „Drapa“ und a cappella-Männerchöre) und Tor Aulin (Violinkonzert No. 3 in c-moll). Als junger, gut gerüsteter Gefolgsmann dieser Gruppe erschien Kurt Atterberg in seiner an warmblütigen musikalischen Gedanken

reichen und lebensvoll gestalteten Symphonie No. 1 in h-moll. An der Spitze der auf neuen Wegen Suchenden und Vorwärtsstürmenden erschien unter den hier zu Worte gekommenen Nathanael Berg. In seiner Ballade „Der Prediger“ für Bariton und Orchester, und mehr noch in dem düsteren, quälerischen symphonischen Bild „Traumgewalten“ (nach Lenau) ist gewiß viel Problematisches, aber es regt sich in dieser Musik, wie auch in den mit einem großen rhapsodischen Schwung der Singstimmen gestalteten Soprangesängen mit Orchester von Harald Fryklöf und den beiden Balladen „Jubal“ und aus „Der Holländer“ (Strindberg) für Bariton und Orchester von Ture Rangström etwas, das da noch ungeklärt, aber hochweisend aufklingt und zum Aufhorchen zwingt. Ein interessantes Klangexperiment, einen Lehrversuch zum Hinweis auf stärkere Ausnutzung von Gruppenwirkungen der Violoncelli und Kontrabässe im Orchester gab Anton Andersen mit einer „Élégie sinfonique“ für 13 Violoncelli und 3 Kontrabässe, dessen Wert allerdings durch die Überlänge des gediegen gearbeiteten Werkes sehr herabgemindert wurde. Von Ruben Liljefors und Josef Eriksson hörten wir innerlich fein geartete Lieder und von Olallo Morales zwei kapriziös temperamentvolle.

Etwas retrospektiv fing das Musikfest mit einer Aufführung der Oper „Der Schatz des Waldemar“ von Andreas Hallén im Hoftheater an. Das Werk liegt nicht nur in seiner Entstehung zeitlich zurück, es war auch bei seinem ersten Erscheinen vor ungefähr 20 Jahren keineswegs Zukunftsmusik, dessen Zeit jetzt erst gekommen wäre. Es ist in der Zwischenzeit bedeutend überholt und kann sich in der unverkennbaren Ohnmacht der dramatischen Gestaltung, die ebenso lastend im Text, wie in der Musik zur Erscheinung kommt, trotz vieler lyrischer Schönheiten und gediegener musikalischer Gestaltung wohl kaum noch einen festen Platz auf außerschwedischen Bühnen erringen. Eine durch Emil Gerhäuser (Regie) und Paul Drach (musikalische Leitung) fein und wirkungsvoll durchgeführte Aufführung, in der wir die stimmlich und darstellerisch sehr bedeutenden Künstler der Stockholmer Oper Julia Claussen, John Forsell und Ake Wallgrén kennen lernten, brachte allen Ausführenden und dem Komponisten reiche Beifallsehren ein.

Ein frohes, kraftbewußtes Singen, ohne alle weichliche Schwärmerei, ohne Suchen und Heraustüfteln von vokalfremden Klangfarben, das die Kraft unserer Männerchöre so oft schwächt, ein Singen, wie es Männern geziemt, verschaffte dem unter Leitung von Hugo Alfvén stehenden Studentenchor O. D. („Orphei Drängar“ = Orpheus' Söhne) aus Upsala brausende Zustimmung.

An den großen Erfolgen der Konzertveranstaltungen waren außer den genannten Opernkünstlern, die auch im Konzertsaal Leistungen allerersten Ranges boten, noch beteiligt das Henri Marteau-Quartett, der Führer desselben auch als Solist, Zelmica Morales-Asplund als feinsinnige Pianistin, Max von Schillings als Leiter der meisten Orchesterwerke, die Komponisten, zum Teil auch als Dirigenten ihrer Werke, das Hoforchester und der Hoftheater-Singchor.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

208. **Nikolai Rimsky-Korssakow:** Praktisches Lehrbuch der Harmonie. Deutsch von Hans Schmidt. Zweite Auflage. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig 1913. (Mk. 3.—.)

Diese Harmonielehre scheint sich auch in Deutschland einer gewissen Beliebtheit zu erfreuen, was verständlich ist, weil sie dem Verlangen nach einer nicht gar zu kunstfremden Einführung in den Elementartonsatz in manchen Punkten entgegenkommt. Freilich darf man auch an dieses Buch keinerlei theoretische Anforderungen stellen. Hier steht es, wie die meisten Harmonielehren, ganz auf dem alten, veralteten, untheoretischen und systemlosen Standpunkt. Mir bleibt es immer unverständlich, daß unsere modernen praktischen Musiker, trotz ihrer so gesteigerten Ansprüche an das harmonische Ausdrucksmaterial, nach wie vor so bescheiden bleiben, wenn es gilt, dieses theoretisch oder auch nur pädagogisch zu vermitteln. Was hier z. B. der Lehrer Rimsky-Korssakow den Lernenden vorsetzt, gibt nur einen Bruchteil des Ausdrucksmaterials, das er als Komponist zu benutzen gewohnt ist. Jedenfalls gibt es noch sehr viel mehr Allernotwendigstes zu erklären und zu lehren, ehe der Schüler sich im Besitze eines einigermaßen zureichenden harmonischen Wissens und Könnens befindet. Der Unvollständigkeit in diesem Punkte steht andererseits eine — meinem Erachten nach — übertriebene und darum unpädagogische Sorgfalt in Einzelheiten der Stimmführungslehre gegenüber. Diese Dinge könnte man viel eher der persönlichen Unterweisung anheimgeben, während die tongeographischen Richtlinien in einem jeden Lehrbuche der Harmonieverbindungen klar und möglichst weitgehend gezeichnet sein müssen. Hieran krankt aber heutzutage noch alle unsere Harmonielehren, und die vorliegende mehr noch, als manches bereits existierende fortschrittlichere Werk dieser Art.

Hermann Wetzell

209. **Albert Friedenthal:** Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas. Hausbücher-Verlag: Hans Schnippel, Berlin-Wilmersdorf 1913. (Mk. 4.—.)

Ein weiterer, ausführlicher Kommentar zu den in XI. 14 dieser Zeitschrift besprochenen kreolischen Musikheften des Verfassers, betitelt „Stimmen der Völker“. Das vorliegende Buch wendet sich nicht nur wie dort an ausübende Musiker und Musikfreunde, sondern an ein größeres schöngeistiges Publikum, indem eine allgemeine Charakteristik dieser bisher wenig bekannten und rhythmisch besonders interessanten Volkskunst des spanischen Amerikas gegeben wird, in welchem Mexiko, Venezuela, Brasilien und das Kordillereengebiet dem Verfasser als die musikalischsten Länder erscheinen. Es ist das „ewige Lied der Liebe“, das hier fast ausschließlich den Volksgenius inspiriert. Der Wert des Buches liegt vor allem in dem Nachweise, daß die Musik der Kreolen eine selbständige Gattung neben der spanischen darstellt. Bei aller Gründlichkeit ist das Werk sehr anziehend geschrieben, und zahlreiche eingestreute Notenbeispiele und Gedichtübersetzungen helfen das sympathische

Bild von der Kunst und Kultur jener Völker vervollständigen.

210. **Erwin Felber:** Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit. In Kommission bei Alfred Hölder, Wien 1912. (Mk. 4.20.)

Ein wertvoller Beitrag zur Geschichte und Psychologie der Musik. An der Hand der Prof. Exnerschen Phonogramm-Aufnahmen der Kaiserlichen Akademie Wien bespricht Verfasser die Entwicklung der Rezitation, ihren Zusammenhang mit Sprache und Gesang, analog dem gregorianischen Choral, ferner den Übergang der Rezitation zum Kunstgesange. Zwischen Sprache, Sprechgesang und Kunstgesang bestehen nur graduelle, nicht auch essentielle Unterschiede, an Stelle der sprachlichen Stütze tritt der Rhythmus. Ausgangspunkt von Melodie (und Harmonie) ist die Schlußkadenz. Die Kompositionsweise der Inder besteht in einer im Rahmen der Einstimmigkeit ausgebildeten Variationstechnik, indem nicht neue Melodien erfunden, sondern die alten Typen durch neue Rhythmisierung und melodische Bereicherung verändert und umgestaltet werden. Aus dem Kapitel über die vedische Notenschrift interessiert die Abwärtsnotierung der altindischen Skala (analog dem griechischen Tetrachord), während die neuindische Skala Aufwärtsbewegung hat. Die beiden Anhänge des Buches enthalten das Notenmaterial und die Texte und Übersetzungen von Dr. B. Geiger.

Georg Capellen

211. **Adelheid von Schorn:** Das nachklassische Weimar. Bd. II. Verlag: Kiepenheuer, Weimar 1912. (Mk. 7.—) — Zwei Menschenalter. Zweite, verbesserte Auflage. Verlag: Greiner & Pfeiffer, Stuttgart 1913 (Mk. 6.—).

Obwohl die in der glanzvollen Gestalt Franz Liszts verkörperte Blütezeit des „nachklassischen Weimar“ im Brennpunkt der Ereignisse steht, dürfte der Schlußband dieser aus dem Quell persönlicher Erinnerungen geschöpften Chronik Ilm-Athens kaum die durch seinen Vorgänger geweckten Erwartungen befriedigen. Die ganze Auslese für den Musikfreund besteht in zwei Briefen Richard Wagners und einigen Brieffragmenten des Großherzogs von Weimar, die zur Klarstellung seines vielerörterten Verhaltens bei Liszts Tode eine willkommene Handhabe bieten. Am gehaltvollsten sind noch die Aufzeichnungen über Weimarer lokale Ereignisse, wie edle Stiftungen des Fürstenpaares, Volksfeste und Theaterereignisse. Zu wirklich lebendigem Schwung, der wohlthuend das ermüdende Einerlei des trockenen Aneinanderreihens der Vorgänge unterbricht, erhebt sich einzig die Schilderung des Kriegsjahres 1870/71. Aber gerade bei den für die Allgemeinheit interessantesten Begebenheiten der behandelten Epoche, der musikalischen Glanzzeit Neu-Weimars, versagt das Buch; wir erfahren lediglich Altbekanntes, noch dazu in sehr fragmentarisch sprunghafter Darstellung, da die Verfasserin, um sich nicht zu wiederholen, meist auf ihr vor Jahren erschienenenes, ungleich wertvolleres Memoirenwerk verweist.

Dieses erschien unter dem Titel „Zwei Menschenalter“ soeben in einer billigeren,

wenig veränderten Neuauflage. Mit seinem umfangreichen Briefmaterial und seinen köstlichen Detailschilderungen gehört es zu den grundlegenden Werken der Liszt-Literatur. Als höchst wichtiges, hier erstmalig veröffentlichtes Dokument sei ein längerer Brief der Fürstin Wittgenstein an den Kardinal Hohenlohe hervorgehoben, in dem sie zu dem vielfach angegriffenen Verhalten dieses geistlichen Würdenträgers bei den gegen ihre Vermählung mit Liszt angezettelten Intrigen Stellung nimmt und ihn in allerdings nicht ganz überzeugender Weise von einer Schuld freizusprechen, resp. zu entschuldigen sucht.

Beide Werke sind mit zahlreichen, meist unbekannten, vorzüglich reproduzierten Bildnissen geziert und sehr geschmackvoll ausgestattet.

Dr. Julius Kapp

212. Otto Jahn in seinen Briefen. Mit einem Bilde seines Lebens von Adolf Michaelis. Nach dessen Tode herausgegeben von Eugen Petersen. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig, 1913. (Mk. 3.60.)

Uns Musikern ist Otto Jahn, dessen Geburtstag sich heuer zum hundertsten Male jährt, eine wohlvertraute Persönlichkeit, zu der wir mit einer gewissen Verehrung ausblicken. Seine Biographie Mozarts ist ein Meisterwerk, das wir wirklich monumental nennen können. Die Verbindung gründlicher wissenschaftlicher Methode mit liebevoller, herzlicher Verarbeitung und Darstellung ist hier so trefflich gelungen, daß man wohl sagen kann, Jahns „Mozart“ sei in gewissem Sinne bis heute ein unerreichtes Vorbild geblieben. Wer jemals sich in dieses gewaltige Werk vertieft hat, dem muß es zum seelischen Bedürfnis geworden sein, sich mit dem Leben des Verfassers zu beschäftigen, sein Wesen kennen zu lernen. Ist ja doch Jahn — ein echter deutscher Gelehrter — mit seinem innersten Ich an der Arbeit beteiligt gewesen und mit seiner Persönlichkeit in sein Werk übergegangen. Solchem Bedürfnis kommt die vorliegende Veröffentlichung entgegen. Ausführlicher und eingehender, als es ihm in seinem prächtigen Artikel in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ möglich war, schildert Michaelis hier das Leben und Schaffen, das Werden und Dulden des großen Gelehrten, dessen ehrliches Streben und wechselnde Schicksale uns klar und deutlich werden. Besonders Jahns Arbeits-eifer, seine nie rastende geistige Beweglichkeit, sein durch äußeres Mißgeschick und unverdiente Enttäuschungen nicht beirrbarer edler Sinn kommen in dieser Darstellung zu ihrem Recht; in klarer Anschauung nehmen wir teil an all' den Plänen und beklagen es, daß so mancher von ihnen nicht erfüllt werden konnte. Die veröffentlichten Briefe — 116 an der Zahl — deren Auswahl sehr zu loben ist, beleuchten und erläutern das Lebensbild und verleihen einzelnen Abschnitten eine tiefere Wirkung. Das ganze reiche Seelenleben Jahns spiegelt sich in ihnen. Der Musiker und der Musikfreund werden da reiche Anregung finden: über Schumanns Oper „Genovefa“ (S. 66) und dessen Krankheit, über Brahms (S. 134), Beethovens „Fidelio“, über das Verhältnis Beethovens zu Mozart (S. 167) finden sich Äußerungen, die der Leser kaum vergessen wird. Da heißt es etwa (S. 167): „Mir scheint, der alte, nie endende

Kampf um die Freiheit des Individuums, den der Humanismus, die Reformation, die Revolution usw. an anderen Stellen der geistigen Existenz begonnen haben, den hat Beethoven in der Musik aufgenommen . . . Ich glaube, seine Größe und seine Schwäche liegen in diesem Keim notwendig beschlossen, darum zeugen auch seine Schwächen für seine Größe.“ Und wie richtig und beherzigenswert sind Jahns Worte (S. 199): „Beethoven hat durch alle Kürzungen und Änderungen immer nur Konzessionen gemacht und auch den ‚Fidelio‘ nur für eine Bühnenbearbeitung gehalten, der er sich nicht entziehen konnte. Die erste Konzeption und Ausführung, wie er sich das Werk gedacht hat, behält ihr volles Recht. Würden Sie in Goethes Werke nur die Theaterbearbeitung des ‚Götz‘ aufnehmen, die früheren als antiquiert ihrem Schicksal überlassen? Halten Sie es für richtig, daß man bei Schiller den ersten ‚Carlos‘ so ignoriert, ohne den der spätere nicht recht verständlich ist?“ Hier zeigt sich der erfahrene Gelehrte, der mit richtigem Blick die Verwandtschaft der Musik- und der Literaturgeschichte erfaßt hat, und wir erkennen aus solchen Äußerungen, was eigentlich den Wert von Jahns „Mozart“ ausmacht: daß er, der verdienstvolle Archäologe und Philologe, die wissenschaftliche Methode in die Musikgeschichte eingeführt hat. Mit der Ästhetik allein erreichen wir nichts. Eine wertvolle Bemerkung über Liederkomposition findet sich auf S. 131. Sehr schön lassen die Briefe das Entstehen der Mozartbiographie verfolgen, ihre Beurteilungen (goldene Worte dabei über die Aufgabe der Kritik und den großen Wert des Lobes) und Umänderungen. In Jahns auf biographische Behandlung Haydns und Beethovens gerichtete Pläne geben die Briefe Einblick; wir lernen seine Art zu arbeiten (S. 121) kennen und die Abenteurer, die ihm seine Studien bescherten; die Bemerkung auf S. 82: „ . . . daß ich in Wien für meine Musiker viel mehr gefunden habe, als ich erwartete; freilich habe ich mir auch viele und zum Teil mir sehr lästige Mühe drum geben müssen“, wirft ein Streiflicht auf die Erschwerung, die man ihm manchen Ortes bereitet. Der schönste Brief ist wohl der an Frau Hartenstein vom 31. Dezember 1866 auf S. 223f. der Sammlung; er führt in grüblerische Tiefen der Seele und rückt uns den großen Gelehrten menschlich nahe.

Dr. Egon von Komorzynski

213. R. Inhofer: Die Ermüdung der Stimme (Phonasthenie). Verlag: Curt Kabitzsch, Würzburg 1913. (Mk. 5.—)

Das kürzlich erschienene Schriftchen des bekannten und verdienten Prager Stimmpathologen ist ein neuer Beweis dafür, welches Interesse (seit nicht allzu langer Zeit!) die Laryngologie auch den Fragen zuwendet, die sich mit der sozusagen qualitativ höheren Funktion der Stimmorgane, dem Gesang und der öffentlichen Rede, beschäftigen. Es ist dies der ganz natürliche Rückschlag, den das allgemeine Interesse des Publikums für den Sänger und sein „Organ“ auf die medizinische Wissenschaft und Kunst ausübt, die berufen ist, besagtes „Organ“ nach Kräften zu konservieren oder nötigenfalls zu reparieren. Im Vordergrund dieses Interesses

steht in den letzten Jahren die Lehre von der sogenannten Phonasthenie. Der Vater dieses Begriffes und Namens ist B. Fraenkel, sein eifrigster Pflegevater, der das Kind erst „groß und schön“ gemacht, Th. S. Flatau. Des letzteren Arbeit: „Die funktionelle Stimmchwäche (Phonasthenie), (Charlottenburg 1906)“ erweckte bei ihrem Erscheinen erstmals das Interesse weiterer Kreise für die bis dahin ziemlich vernachlässigte Frage. „Die funktionelle Stimmchwäche umfaßt diejenigen Formen von Funktionshemmung oder Funktionsverlust, wobei keine mechanische Schädigung als erste oder fortwirkende Ursache der Störung nachweisbar ist“, lautete Flatau's Definition. Imhofer faßt den Kreis der seinigen weiter, aber m. E. auch etwas unbestimmter. „Die Phonasthenie ist eine Stimmstörung, deren Wesen darin besteht, daß einem bestimmten, der Stimmbandmuskulatur erteilten Willensimpulse nicht mehr der Effekt entspricht, der zu normalen Zeiten resultiert. Die effektive Leistung ist also gegenüber der intendierten und normalerweise auch erreichten verringert.“ Dieser Definition trägt eigentlich der Titel des Buches nicht genügend Rechnung; denn die „Ermüdung“ der Stimme kann zwar wohl ein Symptom der Phonasthenie sein, ebenso wohl aber auch eine ganz naturgemäß auftretende Erscheinung bei zu intensiver sachgemäßer Beanspruchung der Stimmorgane, ohne daß von Phonasthenie gesprochen werden kann. Die Phonasthenie hat meines Erachtens ihren hauptsächlichsten Grund in einem irrationellen Gebrauch der Stimme. Imhofer hebt mit Recht hervor, daß das Hauptkontingent zu den Phonasthenikern die Lernenden stellen, also Leute, die sich des rechten Wegs für ihre Stimme noch nicht bewußt geworden sind, während die „Erkrankung“ den bereits ausgebildeten Künstler seltener befällt. Und wenn sie ihn befällt, so ist das meines Erachtens ein Beweis dafür, daß der betroffene Künstler nicht richtig ausgebildet war. Mit berechtigter Schärfe wendet sich Imhofer gegen die Gepflogenheit vieler Phonastheniker, ihrer „Indisposition“ unmittelbar vor dem Auftreten durch Einspritzungen usw. abhelfen zu wollen. Als Hauptaufgabe des Arztes bei der Behandlung eines Phonasthenikers bezeichnet es Imhofer, genau nach den Ursachen der Erkrankung zu forschen, ohne Rücksicht auf die Empfindlichkeit mancher Lehrer (und füge ich hinzu: auf die Selbsteinschätzung manches Sängers!). „Denn es nutzt nichts, die Phonasthenie zu behandeln und eventuelle Erfolge zu erzielen, wenn nach kurzer Zeit durch dieselbe fehlerhafte Singweise das wieder verdorben wird, was man mühsam erreicht hat.“ Ähnliche goldene Wahrheiten enthält Imhofers Werk in großer Anzahl, und wenn es sich auch in erster Linie an den Arzt wendet, so findet doch auch der begabte und strebsame Sänger, der mit seiner Stimme noch im Kampfe liegt, manchen wertvollen Aufschluß darin. Jedenfalls muß Imhofer das Verdienst zuerkannt werden, daß er die Phonastheniefrage durch seine gewissenhaften Untersuchungen wiederum um ein paar Schritte vorwärts gebracht hat zum Heil der Kunst und der Medizin.

Dr. Fr. B. Stubenvoll

214. Siegfried Garibaldi Kallenberg: Musikalische Kompositionsformen. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. („Aus Natur und Geisteswelt“, 412. Bändchen.) Verlag: B. G. Teubner, Leipzig. (Mk. 1.25.)

Daß der Phantasie des einzelnen der Versuch, sich das ihm genau Bekannte als einem anderen unbekannt vorzustellen, sehr schwer fällt, zeigt sich schon, wenn man in einer fremden Stadt oder Gegend um den Weg fragend, mit großer Geläufigkeit lauter Anweisungen hergezählt bekommt, die man nicht brauchen kann. Wenn dem Unkundigen, für dessen Hand das im übrigen (nur nicht gerade pädagogisch) sehr wertvolle Buch geschrieben ist, auf Seite 3 die Durtonarten Ais, His, Heses, Deses usw., auf Seite 4 die Terz c-eses, wenn ihm dann gleich ohne die unumgängliche Abbildung oder deren Beschreibung die Entstehung der Schwingungsknoten, wenn ihm später einige nur vierhändig spielbare Harmoniebeispiele (Seite 49 u. 82), und Akkorde wie ges-his-dis und ähnliches vorgesetzt wird, dann kann man im Zusammenhalt mit den übrigen nur sagen: das Buch gehört in die Klasse derer, aus denen man sehr viel lernen kann, wenn man über die Grundzüge schon Bescheid weiß. Dem Beispiel hervorragender einführender Harmoniebücher, unter denen das von Halm (Göschens) immer wieder erwähnt sei, folgt der Autor nur wenig.

Dr. Max Steinitzer

215. Meyers Großes Konversations-Lexikon. Sechste Auflage. Drittes Jahres-Supplement 1911/12 (Band XXIV). Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien. (Mk. 10.—.)

Das dritte Jahres-Supplement zu Meyers Großem Konversations-Lexikon bringt außer den Artikeln, die der Fortführung des Hauptwerkes bis auf die unmittelbare Gegenwart dienen, auch eine beträchtliche Reihe selbständiger Abhandlungen aus allen Gebieten. Beim Durchblättern des die sechste Auflage des Gesamtwerkes abschließenden Bandes stoßen wir z. B. auf den mit Bildertafeln und Notenbeispielen ausgestatteten umfangreichen Artikel „Musik der Naturvölker“ und erinnern uns, daß der 22. Band einen Artikel „Tanz bei den Naturvölkern“ gebracht hat, der diesen Artikel „Musik“ trefflich ergänzt. Wir glauben, unsere Leser werden es uns Dank wissen, wenn wir ihnen folgenden kurzen Auszug aus den genannten beiden Artikeln geben. Die Musik der Naturvölker (man denke an Hagenbecks und andere Völkerschauausstellungen in unseren zoologischen Gärten) gehört bedeutend früheren Entwicklungsstufen der Menschheit an, als die der alten Kulturvölker (Ägypter, Hebräer, Griechen usw.). Jene liefert uns die ältesten überhaupt erreichbaren musikalischen Dokumente, und diese lehren, daß die Musik in ihren Anfängen Zwecken dient, die nicht in ihr selbst liegen, vor allem der Religion. Die meisten primitiven Gesänge, wenn nicht alle, haben kultischen Charakter. Sie sind magische Mittel, mit denen man Jagd- und Kriegsglück, Regen und Fruchtbarkeit erzeugt, Liebe gewinnt, Kranke heilt, Dämonen bannt; vielfach bedient man sich ihrer, um ekstatische Zustände zu erregen. Aus dieser engen Verknüpfung der Musik mit dem Zauber glauben erklären sich die Verbote, die den

Gebrauch gewisser Melodien oder Instrumente auf bestimmte Gelegenheiten, Jahres- und Tageszeiten, auf bestimmte Individuen, religiöse oder soziale Verbände beschränken, sie vor den Frauen geheimhalten usw. Auch manche Eigentümlichkeiten der primitiven Gesänge selbst gehen wohl auf ihre magische Bedeutung zurück. Man gibt der Stimme gern eine näselnde, gaumige oder kehlige Färbung, die sie von dem gewöhnlichen Klang menschlicher Laute möglichst entfernt (Nachahmung von Tierstimmen). Als Mittel, die Erregung zu steigern, bevorzugt man große Tonstärke oder schrille Klangfarben. Den gleichen Erfolg haben die endlosen Wiederholungen eines kurzen melodisch-rhythmischen Motivs, die Ausdauer überhaupt, mit der man musiziert, und nicht zuletzt die Körperbewegung im Tanz, mit dem die Musik ursprünglich untrennbar verbunden ist. Mit der Einschränkung des Zauberglaubens beginnt die allmähliche Trennung kultlicher und profaner Gesänge und Tänze. Der Kriegs- und Jagdzauber verblaßt zum Renommiergesang, der Flursegen zum Arbeitslied, der Fluch zum Spottvers, die magische Fruchtbarkeitspantomime zum erotischen Tanz. Neben die Tradition tritt die Improvisation und damit die spielerische Veränderung und Weiterbildung des Überkommenen. Die Gesänge gelten nicht mehr als Offenbarungen höherer Mächte, sondern werden als Erzeugnisse der Sänger gewertet, die sich im Wettstreit miteinander messen (Nordasiaten, Eskimo). Später werden neben den rhythmusgebenden mehr und mehr melodietragende Instrumente zur Gesangbegleitung verwendet. Wie der Gesang vom Tanz, so trennt sich allmählich die Instrumental- von der Vokalmusik, und aus der Masse des musizierenden Volkes lösen sich die Berufsmusiker, die Hofsänger und Orchester der Häuptlinge, die Barden und Wandermusikanten (Afrika, Zentralasien).

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

216. Hugo Reinhold: Tanz - Szenen für Klavier. op. 65, Heft I und II. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien (je Mk. 1.50).

Als Tänze als solche und auch in kompositionstechnischer Hinsicht erfreuliche Produkte eines modernen Musikers. Mit wenigen Ausnahmen trägt der Komponist in diesen zwei Heften dazu bei, die moderne Unterhaltungsmusik (im guten Sinne!) zu fördern. Freunden der leichten Muse Terpsichorens möchte ich sie besonders empfehlen.

Carl Robert Blum

217. Hugo Leichtentritt: Streichquartett in F-dur. op. 1. Steingraber Verlag, Leipzig. (Part. Mk. 3.—)

Je bedeutender ein Kunstwerk der Vergangenheit ist, desto leichter läßt es sich historisch eingliedern. Würden eines Tages zwei bisher unbekannte Quartette von Haydn und Beethoven aufgefunden, so wäre auch beim Fehlen der Autornamen unter Sachverständigen kein Zweifel darüber möglich, welcher Zeit die beiden Werke angehören. (Die Frage der Echtheit ist zumeist schwieriger zu beantworten, wie man unlängst wieder einmal bei der angeblich von Beethoven herrührenden Jenaer Symphonie gesehen hat.) Läge mir Leichtentritts Quartett abschriftlich

ohne Autornamen vor, so würde ich begutachten, daß seine Entstehung etwa in die Zeit zwischen 1770 und 1800 fiel. Nicht weil der zweite Satz eine Sarabande mit Variationen und der dritte ein Menuett ist, sondern weil dieses Werk weder technisch noch musikalisch den Inhalt unserer Zeit irgendwie widerspiegelt: in der thematischen Arbeit, in der gesamten formalen Gestaltung und vor allem in der Harmonisierung ist nichts zu entdecken, das nicht schon vor hundert Jahren „möglich“ gewesen wäre. Immerhin soll nicht verkannt werden, daß das Werk allenthalben die sichere Hand des erfahrenen Musikers verrät und vermöge seiner Klangsönheit sowie seiner leichten Verständlichkeit beim Publikum sicherlich Beifall finden wird. Es sei also denjenigen Quartettvereinigungen angelegentlich empfohlen, die mit einem konservativen Publikum rechnen, ohne auf Novitäten ganz verzichten zu wollen. Im übrigen: Leichtentritt ist Musikschriftsteller und hat als solcher bereits Beträchtliches geleistet. Wenn man ein Preisausschreiben für Musikschriftsteller-Quartette veranstalten würde, so wären die Eingänge sicherlich nicht sehr zahlreich, und Leichtentritt hätte wahrscheinlich die glänzendsten Chancen. Als kompositorische Leistung verdient das Werk in subjektiver Hinsicht jedenfalls alle Achtung; seinen objektiven Wert vermag ich jedoch leider nicht sehr hoch einzuschätzen.

218. Jan Ingenhoven: Streichquartett in einem Satze. Wunderhorn-Verlag, München. (Part. Mk. 2.—)

Das neue Quartett des in München lebenden Komponisten ist in der Erfindung noch düftiger und in der Gestaltung noch formloser als die drei Quartettsätze, die bei dem vorletzten Tonkünstlerfest (in Danzig) zur Uraufführung gelangten. Immerhin hat auch dieses Werk intime Reize. Daß sie bei der ersten Berliner Aufführung nicht recht zur Geltung kamen, liegt wesentlich an der unruhigen, oft absonderlichen Rhythmik des Ganzen. Unablässige rhythmische Veränderungen und Verschiebungen pflegen eine ebenso ermüdende Monotonie zu erzeugen wie fortwährende Modulationen. (Das kann man z. B. bei Reger oft beobachten.) Der Fachmann hat in solchen Fällen den Eindruck artistischer Spielereien. Er weiß: der Künstler entwickelt eine Idee; der Kunsthandwerker aber verändert und verschnörkelt kleine musikalische Gedanken. Nicht immer seine eigenen. So versteht sich auch Ingenhoven mehr auf die Variation als auf die Evolution, weil ihm nichts von Belang einfällt.

Eine prinzipielle Bemerkung ist noch anzugliedern: Die kleinen für das Publikum bestimmten Partituren sollten, um ihren Zweck zu erfüllen, möglichst leicht lesbar sein. Ingenhoven jedoch verwendet beispielsweise für das Cello den Baßschlüssel mit und ohne Oktavenversetzungszeichen, den Tenorschlüssel und den (nach der tieferen Oktave transponierend gedachten) Violinschlüssel. Er notiert z. B.



statt



Solche Ungeheuerlichkeiten sollten endlich verschwinden. Vor allem hat der Kastratenschlüssel in unserer Zeit jede Existenzberechtigung verloren. Es ist überhaupt geradezu ein Unfug, die ursprünglich für die Singstimmen erfundenen alten Schlüssel noch heute bei Instrumentalwerken zu verwenden, während sich die Chorliteratur längst schon mit dem Violin- und Baßschlüssel begnügt. Diese beiden, jedem Musikfreund geläufigen Schlüssel werden wohl allen extremen Reformationsversuchen zum Trotz ewig bestehen bleiben, weil die polaren Gegensätze in der Kunst ebensowenig wie in der Natur zu beseitigen sind. Im übrigen: mit zwei Schlüsseln, einem Oktavenzeichen und vier Hilfslinien läßt sich jeder auf irgendeinem Instrument ausführbare Ton darstellen. Ingenhoven jedoch verwendet für sein Quartett noch zwei weitere Schlüssel und zwei weitere Hilfslinien. Und zwar sehr oft an völlig ungeeigneten Stellen. Das sieht dann — in möglichst bunter Mischung — sehr gelehrt aus. Aber selbst die tiefstinnigste Geheimschrift vermag den Mangel an kraftvollen und wirkungsfähigen Gedanken weder zu verschleiern, noch gar zu ersetzen.

219. **Karl Weigl:** Sieben Gesänge, op. 1; Fünf Lieder, op. 3; Drei Gedichte für achtstimmigen gemischten Chor a cappella, op. 6; Vier Gedichte für vierstimmigen gemischten Chor a cappella, op. 7. — Bilder und Geschichten. Sechs Klavierstücke, op. 2. — Streichquartett, op. 4. (Kl. Partitur.) Verlag: Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Das erste Werk des Wiener Komponisten zeugt von ernstem Streben und solidem technischen Können, ohne viel Eigenes zu bieten. Ein Gesang aus dem Buche Hiob lehnt sich stark an die vier ersten Gesänge von Brahms an und ist außerdem reichlich monoton sowie viel zu lang geraten. Dagegen hat Bierbaums oft komponiertes Gedicht „Schmied Schmerz“ eine knapp geformte und sehr wirkungsvolle Vertonung erfahren. Daß der Komponist sich (nach Schubert, Hugo Wolf, Liszt, Ansonge und anderen) an Texte wie „Der du von dem Himmel bist“ und „Über allen Gipfeln ist Ruh“ heranwagte, war mutig, aber unvorsichtig. Besser sind ihm Verse von Nietzsche gelungen. Aus dem dritten opus ist ein Lied („Fraue, du süße“) den Lesern der „Musik“ bereits bekannt. (Siehe die Musikbeilage zum 7. Heft des 9. Jahrganges.) Ein anderes („Pflingstlied“) trifft den Corneliustil recht gut, ist aber nicht sehr geschickt deklamiert. Man kann nicht abteilen: A—ka—zi(!)—en. Das letzte Lied („Mein Herz“) wird trotz einiger Parsifal-Klänge am Schluß seine Wirkung im Konzertsaal nicht verfehlen. Von den vier kleinen Chorliedern op. 7 ragt keines über den Durchschnitt hinaus. Das vierte mit seiner sinnwidrigen, rein äußerlichen Steigerung am Ende erscheint sogar völlig verfehlt. Dagegen verdienen die drei achtstimmigen Chöre op. 6 aufrichtige Bewunderung. Hier verbinden sich Wort und Ton zu vollkommener Einheit,

alles ist mit sicherer Hand gestaltet, und die kunstvolle Stimmführung entzückt den Kenner. Auch das Quartett op. 4 macht einen sehr günstigen Eindruck. Es ist in der Faktur durchaus modern, trotzdem aber keineswegs schwer verständlich. Ein frischer, gesunder Zug geht durch das Ganze, und der langsame Satz (an dem so viele scheitern) zeugt von wahren, tiefem Empfinden. Wenig bedeutend sind die Klavierstücke op. 2. Nur das erste Stück, ein stimmungsvolles Nocturne, und das vierte, ein hübsches kleines Schlummerliedchen, verdienen erwähnt zu werden. Ein Gesamturteil über die künstlerische Persönlichkeit des Komponisten wird erst dann möglich sein, wenn auch seine größeren Werke (u. a. zwei Symphonien) im Druck vorliegen. Daß man seinen Werken im Konzertsaal fast nie begegnet, ist um so mehr zu bedauern, als sie in ihrer gemäßigt modernen Form dem Publikum wohl leicht eingänglich sein würden.

Dr. Richard H. Stein

220. **J. P. E. Hartmann:** Sex Karakterstykker. op. 50. Neue Ausgabe von Adolf Ruthardt. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 2.—.)

221. **Jean Sibelius:** Drei Sonatinen für Pianoforte zu zwei Händen. op. 67. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.50.)

222. **Christian Sinding:** Valses pour piano à deux mains, par Eyvind Alnaes. op. 59, No. 3—6. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Die reizvollen Stücke Hartmanns, des Lehrers von Gade und des ersten Vertreters der nordischen Romantik in der neueren Musikgeschichte, wird man in ihrer Anspruchslosigkeit stets gern wieder einmal spielen, wenn sie auch jede monumentale Größe und tiefe Genialität vermissen lassen. Das vorliegende Heft kann mit Ausnahme der mißlungenen No. 1 mit Nutzen im Unterricht verwendet werden. Die jeder Nummer überschriebenen Verse läßt man am besten unbeachtet, da sie, wenn sie auch die schaffende Phantasie angeregt haben mögen, zu der Musik in keiner inneren Beziehung stehen. — Die Sonatinen von Sibelius sind unbedeutende und durchweg uninteressante Kompositionen von formloser Zerflossenheit und ohne Farbe: einzig das Schlußallegro der zweiten kann ich von diesem Verdammungsurteil ausnehmen. — Sindings Walzer sind graziöse, ansprechende Musik; besonders No. 3 und 5 seien als gelungen hervorgehoben.

223. **Emil Kronke:** Konzertvariationen (symphonische Ballade) für zwei Pianoforte zu vier Händen. op. 80. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.50.)

Diese dem Andenken Edvard Griegs gewidmeten Konzertvariationen für zwei Klaviere sind ein durchaus erfreuliches Werk, wenn auch durchweg nicht sehr eigenartig. Das melancholische Thema ist melodisch sehr ansprechend, die Variationen selbst reich an reizvollen Wendungen und klanglichen Affekten. Besonders die Dur-Veränderungen (No. 4 und 7) und das rhythmisch sehr gelungene Finale (No. 10) seien hervorgehoben. Das Werk wird sich auch im Unterricht mit Erfolg verwenden lassen.

Original from Albert Leitzmann
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ALTENBURG: Das hiesige Hoftheater brachte in der letzten Saison erstmalig folgende Werke heraus: „Der Kuhreigen“, „Der Bärenhäuter“ (unter Leitung Siegfried Wagners), „Königskinder“, „Tristan“, „Abu Hassan“, „Sunnens Geheimnis“, sowie die Pantomime „Der verlorene Sohn“ von A. Wormser. An Neueinstudierungen: „Die Maienkönigin“, „Barbier von Bagdad“, „Die Stumme von Portici“, „Die Folkunger“, „Meistersinger“ und den ganzen „Nibelungenring“ in zweimaliger Vorführung. Die Regie bei allen Wagnerschen Werken führte auf Wunsch des regierenden Herzogs Hofkapellmeister Rudolf Groß, ein routinierter Dirigent mit lebhaftem Temperament, der in allen seinen Aufführungen Bedeutsames bot.

Oscar Ehrlich

BRÜNN: Als letzte Novität der Saison wurde uns Pfitzners „Armer Heinrich“ beschert. Das poesieerfüllte Werk hat hier trotz der vorzüglichen, von Hans Mohn geleiteten Aufführung wenig Anklang gefunden. — Sigrid Arnoldson und Walter Soomer erschienen als Gäste. — Im allgemeinen hat die abgelaufene Theatersaison auf dem Gebiete der Oper recht anerkennenswerte Leistungen gebracht. Besonders wertvoll haben sich die Engagements der Damen Bartsch-Jonas, Wesel und des Herrn Bara erwiesen.

S. Ehrenstein

DANZIG: Die zweite Hälfte der Saison brachte zwei Opernnovitäten: d'Albert's „Liebesketten“ und „Stella maris“ von Alfred Kaiser. D'Albert's Opernmusik deutet immer mehr auf eine eigene Stilart; bei dieser blendenden Polyphonie nehmen sich die überraschenden Tonkombinationen wie harmonische Neuentdeckungen aus. Mit ihnen kontrastieren jedoch manche nüchterne Stellen, unter ihnen das operettenhafte Walzermotiv. Die glänzende Instrumentation hebt ungemein den Eindruck des interessanten Werkes. Auf diese Bezeichnung hat „Stella maris“, die solide Arbeit eines Eklektikers, den „Cavalleria“ und „Bajazzo“ beeinflusst haben, keinen Anspruch. — Von Gästen war es Hermine Bosetti, die namentlich als Susanne einen starken Erfolg errang. Nicht im selben Maße gelang es Thila Plaichinger, mit ihrer Isolde das Publikum für sich zu gewinnen.

Karl Frank

DESSAU: Der 29. Januar brachte als Uraufführung Victor von Woikowski-Bieda's Oper „Das Nothemd“. Mit starkem Erfolge sang Hermann Jadowker am 3. Februar den Lohengrin; für die Ortrud war Charlotte Huhn erschienen. Wagners Todestag feierte die Dessauer Hofoper mit einer gediegenen Aufführung von „Tristan und Isolde“ mit Leonor Engelhard und Alice Guszalewicz in den Titelpartien. In Gegenwart des Komponisten gelangte am 6. März Siegfried Wagners „Bärenhäuter“ zur hiesigen Erstaufführung. Genau einen Monat später wurde Puccini's „Bohème“ dem Spielplan einverleibt. Starkes Interesse erheischte noch eine „Tannhäuser“-Aufführung mit Leo Slezak als Tannhäuser und Eva von der Osten als Elisabeth. An das Ende der dieswinterlichen Spielzeit stellte sich Richard Wagners

Nibelungen-Zyklus mit auserlesenen auswärtigen Kräften, wie Ottilie Metzger-Lattermann, Annie Gura-Hummel, Melanie Kurt, Modest Menzinsky und Theodor Lattermann. Eine künstlerische Tat vollbrachte das Orchester unter Franz Mikoreys hervorragender Führung.

Ernst Hamann

DUISBURG: Die Oper hat jetzt in dem prächtigen neuen Stadttheater schöne Zeiten. Im „Tannhäuser“, in dem Egon Reichenbach, ein stimmlich sehr begabter Tenor, die Titelpartie sang, in „Tosca“ (mit Gustav Waschows imposantem Scarpia und Jacques Sorrèze's interessantem Cavaradossi) und im „Rosenkavalier“, in dem Agnes Wedekind-Klebe einen entzückenden Octavian gab, vereinten sich hochwertige musikalische Leistungen mit großem Ausstattungsglanz. Es gibt nur noch ausverkaufte Häuser in Duisburg! Karl Martin

FREIBURG i. Br.: Die Oper eröffnete die gegenwärtige Spielzeit am 10. September mit dem „Rheingold“. Neu eingestudiert gingen „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns, Donizetti's „Don Pasquale“, Puccini's „Tosca“, Strauß' „Ariadne auf Naxos“, Kienzl's „Kuhreigen“, „Stella maris“ von Alfred Kaiser und Wagners „Siegfried“ erfolgreich in Szene. Ein Gastspiel Alfred von Barys und Anna von Mildenburgs als Tristan und Isolde hatte ein total ausverkauft Haus herbeigeführt. — Der kommenden Saison steht ein bedeutender Mitgliederwechsel bevor; u. a. verläßt auch der vortreffliche Opernregisseur Robert Böttcher mit Schluß der Saison die Stätte langjähriger, erfolgreicher Tätigkeit.

Carl Kietzmann

GOTHA: Das bemerkenswerteste Ereignis war die Uraufführung des „Merlin“ von Felix Draeseke. Das Werk atmet etwas von Parsifal-Stimmung und enthält besonders in den groß angelegten Chören Schönheiten, um derentwillen schon es eine verdienstliche Tat der Intendanz und des Hofkapellmeisters Alfred Lorenz war, es der Vergessenheit entrissen zu haben. Bei der Wiedergabe zeichneten sich insbesondere unser neuer Heldentenor Bjurström in der Titelrolle, Theilaker als Satan und Frieda Meyer als Nyniane aus. An Neuheiten sind ferner zu nennen Strauß' „Ariadne“ und Puccini's „Tosca“. Ein Wagner-Gedächtnis-Zyklus brachte sämtliche Werke Wagners von „Rienzi“ bis zum „Ring“ (Walter Kirchhoff als Tannhäuser, Goltz als Tristan, Sofie Palm-Cordes als Isolde und Brünnhilde, Hensel als Siegfried; im übrigen die einheimischen Kräfte, unter denen Richardi (Alberich, Beckmesser), Stury (Wotan), Wolff (Froh, David), Arnoldi (Mime), Theilaker (Hunding, Hagen), sowie die Damen Daniela (Fricka), Gaehde (Erda) besonderes Lob verdienen.

Dr. Otto Weigel

HAGEN i. W.: Robert Laugs, der hier bereits eine große Anzahl von Opernvorstellungen des gastierenden Barmer und Elberfelder Stadttheaters mit bedeutendem Geschick geleitet hatte, wußte gelegentlich einer kürzlich stattgehabten Aufführung des „Nibelungenringes“ durch das Barmer Opernensemble überzeugende Beweise seiner ungewöhnlichen Dirigentenbegabung zu liefern. Aller Voraussicht nach dürfte

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

er auch am Opernpult ganz seinen Mann stellen. Die „Ring“-Aufführung selbst zeugte von der bedeutenden künstlerischen Leistungsfähigkeit der Barmer; hervorragende Gäste, wie Ernst Kraus und Thila Plaichinger aus Berlin, Lattermann (Hamburg) und Bahling (Mannheim) sicherten diesen Vorstellungen erhöhtes Interesse.

Martin Friedland

HALBERSTADT: Als einzige Neuheit brachte die Direktion Kaisers „Stella Maris“. Das Werk fand sehr beifällige Aufnahme, namentlich machten sich Margarete Kästner (Marga) und Hugo Bergholz (Yanik) verdient. Gleicher Erfolg war den Genannten auch in den Opern „Jüdin“, „Martha“, „Troubadour“, „Tiefland“ und „Carmen“ beschieden. Marta Klaus und Hans Salein, vom Vorjahre her noch in guter Erinnerung, bekam man weniger in der Oper, aber desto mehr in der Operette zu hören, die überhaupt stark überwucherte. Zu erwähnen sind noch Gastspiele von Hans Spies in „Tiefland“ und in „Carmen“. Wagners 100. Geburtstag wurde durch eine mustergültige Aufführung des „Siegfried“ gefeiert. Adolf Gröbke, ein glänzender Siegfried, Anna Schabbel-Zoder, eine stimmgewaltige Brünnhilde, Eduard Lichtenstein, ein ausgezeichnete Mime, im Verein mit Hans Spies (Wotan), Theo Raven (Alberich), Max Lohfing (Fafner), Irma Tervani (Erda) und Steffy May (Waldvogel) wetteiferten miteinander, um allen Schönheiten des Werkes gerecht zu werden.

Hans Traebert

KIEL: Dem neuen Direktor, Carl Alwing, der das Institut in eigener Regie verwaltet, kann bezeugt werden, daß er bisher — soweit die uns hier in erster Linie interessierende Oper in Frage kommt — im ganzen energisch und erfolgreich weitergearbeitet hat, unterstützt von seinen beiden tüchtigen Kapellmeistern Ludwig Neubeck und Arno Grau. Als wohlgelungene Opernaufführungen seien genannt zunächst eine vortreffliche Darbietung des Kienzlischen „Kuhreigen“. Auch der „Tannhäuser“ mit Emmy Land als Elisabeth und Fritz Büttner in der Titelpartie erfreute als tüchtige Gesamtleistung. Der „Ring“, der zweimal zur Aufführung gelangte, hatte seine beste Seite im „Rheingold“ und im „Siegfried“. Auch hier wirkten Gäste mit (Fritz Büttner (Loge) und Arnold Langefeld (Wotan). In der „Götterdämmerung“ gastierte mit bedeutendem Erfolge Sofie Cordes aus Stuttgart, die übrigens auch als Carmen Hervorragendes leistete, während in „Butterfly“ und „Traviata“ mit nicht minderem Erfolge Marcella Craft aus München sang. Noch sei eine hübsche Darstellung der immerhin reizenden alten Adamischen Oper „König für einen Tag“ erwähnt, sowie eine auch szenisch auf ansehnlichem Niveau sich bewegende, respektable Aufführung der Meyerbeerschen „Afrikanerin“. Hier bzw. an anderen Stellen leisteten Tüchtiges von unseren einheimischen Bühnenkünstlern vor allem Martha Weber und die Herren Kempf, Heuser, Holtz und Kretschmer, sowie in der Spieloper Berta Siklassy.

Willy Orthmann

LEMBERG: Die finanzielle und politische Krise erschwerte es der Direktion des Stadttheaters, die ursprünglichen Versprechungen zu verwirklichen. Das nicht eben abwechslungsreiche Repertoire wurde durch die Aufführungen von

Massenet's „Jongleur“ und Wolf-Ferrari's „Susannens Geheimnis“ so ziemlich bereichert, während Leoncavallo's „Zaza“ gänzlich durchfiel. Von einheimischen Kräften sei an erster Stelle Frau Korolewicz als eine berufene Interpretin der italienischen Rollen genannt. Neben ihr verdienen eine anerkennende Erwähnung Frau Oleska, die Herren Leliwa, Okoński, Munclinger. Wir hoffen, daß die nächste Saison viel interessanter ausfallen möge. Das kann nur durch die Aufführung der Meisterwerke von Mozart, Wagner und solcher von modernen Tonsetzern geschehen. Von Gastspielen seien die der Wiener Sänger Schwarz und Francillo-Kaufmann hervorgehoben.

Dr. Adolf Chybiński

LÜBECK: Wenn auch die mit dem 15. Mai abgelaufene Saison an überragenden Ereignissen nicht gerade reich war, darf ihr doch zugestanden werden, daß sie, vor allem auch in den Novitäten, eine nicht geringe Fülle des Schönen bot. Bedauerlich nur mußte es bleiben, daß die Direktion im Publikum nicht immer die Unterstützung fand, die ihr ernstes Streben verdient hätte. Auch die üble Erscheinung unseres modernen Theaterlebens werden wir mit anderen Städten teilen, daß minderwertiger Operettenmusik von vielen noch immer der Vorzug vor ernsten Werken gegeben wird. Den Rekord schlug Jean Gilbert, dessen „Autoliebchen“ sich als kräftigstes Zugstück erwies. Der Erfolg blieb diesem seichtesten aller Bühnenwerke, die wir hier in den letzten Jahren sahen, auch dann noch treu, als in der Presse gegen die Schundliteratur auf der Bühne mit Schärfe Stellung genommen wurde. Gleich guten Erfolges durften sich auch die Operetten „Der liebe Augustin“ von Fall und „Eva“ von Léhar rühmen. Dagegen mußte sich Smetana's klassisch schöne komische Oper „Die verkaufte Braut“ trotz der geradezu vollendeten Aufführung mit 4, geschrieben vier, Wiederholungen begnügen. Neu war im Spielplan Saint-Saëns' „Samson und Dalila“, die sich warmer Aufnahme erfreute. Lobenswert war der Versuch der Direktion, von neuem für Puccini's „La Bohème“ zu werben. Daß die Oper bei ihrer ersten Aufführung vor zwei Jahren überhaupt keinen Eindruck machte, gehört zu den Unbegreiflichkeiten, die einem im Theater so wenig wie im Konzertsaal erspart werden. Erfreulicherweise blieb Direktor Fuchs in diesem Jahre unbestrittener Sieger. In ausgezeichnete Aufführung sahen wir auch Wolf-Ferrari's „Der Schmuck der Madonna“, der der Erfolg ungeschmälert erhalten blieb. Zwei Neubearbeitungen älterer Opern, Adams „König für einen Tag“ von Paul Wolff und Marschners „Templer und Jüdin“ von Hans Pfitzner, blieben sich darin gleich, daß der zu erübrigende Ballast in dem Nebenher der Handlung noch nicht in genügendem Maße über Bord geworfen war. Immerhin dürfte man sich des Versuches freuen, beide Opern der Bühne zurückzugewinnen. Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung“ war leider zu sehr an den Schluß der Saison gerückt, als daß ihre musikalischen Qualitäten in stärkerem Maße belebenden Einfluß auf das Repertoire hätten ausüben können. Als Gäste hörten wir unter anderm Wilhelm Herold, Francesco d'Andrade, Franceschina

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Prevosti, Frau Bartsch-Jonas, Hedwig Francillo-Kaufmann (eine vollendete Gilda) und Karl Erb. Als Jahrhundertfeier Richard Wagners veranstaltete der hiesige Ausschuß in der achten und letzten Aufführung zugunsten der Richard Wagner-Stipendienstiftung am 18. Januar einen Theaterabend, der mit der Festwiese aus den „Meistersingern“ seinen wirkungsvollen Abschluß fand. Als Überschuß wurden rund 1000 Mk. erzielt. J. Hennings

MÜLHAUSEN i. E.: Von den Wiederholungen und Neueinstudierungen unseres auf eine sechsmonatige Spielzeit zugeschnittenen Spielplans wären u. a. zu nennen: „Fidelio“, „Carmen“, „Tiefland“, „Waffenschmied“, „Undine“, „Bajazzo“, „Cavalleria rusticana“, „Troubadour“, „Margarete“, „Mignon“. Richard Wagner war mit „Tristan und Isolde“, „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, Richard Strauß mit „Salome“ vertreten. An Erstaufführungen, um deren gute Aufnahme sich Kapellmeister Schweppe und Opernregisseur Schmideck verdient machten, sind zu verzeichnen „Oberst Chabert“, „Kuhreigen“, „Königskinder“ und „Stella Maris“. Ein Ereignis war für unsere Bühne die Uraufführung des „Goldhansel“ („Hans im Schnokeloch“), nach einem Text des Straßburger Dialektdichters Ferdinand Bastian, vertont von dem Holländer Charles Grelinger. Der Held des Stückes ist eine den Straßburger Sagen entnommene Figur des nie zufriedenen, trotz Überflusses mit sich und seinem Geschick hadernnden, sich selbst und anderen zur Last fallenden „Hans im Schnokeloch“ (= Schnakenloch), der schließlich, nachdem ihm sein Hofgut abgebrannt ist, nach Amerika auswandert und verschollen bleibt. Dadurch, daß in der Grelingerschen Oper eine nur schwach motivierte Umwandlung des Pessimisten Hans zum frohen, zufriedenen Menschen als Lösung dieses Problems im Gegensatz zum psychologisch konsequenten Ausgang der Sage herangezogen wird, fällt der dritte Akt und auch das Ganze bedeutend ab. Grelinger hat die Vertonung des für deutsche Bühnen eingerichteten „Goldhansel“ komische Volksoper genannt, als Mittelding zwischen der komischen Oper und der modernen Operette. Dies Werk zeigt allerdings mehr einen operettenhaften Charakter und hält sich im übrigen in den Grenzen einer volkstümlich gehaltenen Darstellung mit sentimentalem Einschlag. Die Musik verrät Routine, weist aber in der Orchestrierung und in der Erfindung starke Beeinflussung durch französische und jugitalienische Vorbilder, desgleichen durch Wagner auf und befremdet manchmal durch zu große Selbständigkeit und Gegensätzlichkeit gegenüber der Handlung. Die liebevoll vorbereitete, von Kapellmeister Schweppe umsichtig geleitete Premiere wurde trotz der unbefriedigenden Regie des Herrn Schwantge mit Begeisterung aufgenommen. — Die Operette nimmt in dem Spielplan unseres Theaters einen ziemlich großen Platz ein. Die Aufführungen standen fast ausschließlich unter Leitung von Kapellmeister Gave. — Als Gäste waren in der diesjährigen Saison tüchtige Kräfte verpflichtet, u. a. Henny Linkenbach (Mailand) als Madame Butterfly und Mignon, Marguerite Sylva (Paris) als Carmen.

A. Wernert

MÜNSTER i. W.: Die Theaterdirektion ist sehr bemüht, ihrem Publikum manche neue Opern zugänglich zu machen. Leider sind die Verhältnisse des Theaterraumes vollständig unzulänglich. Auch wäre es besser gewesen, statt der Gründung eines Theaterorchesters zunächst bessere Kräfte auf die Bühne zu stellen. Der orchestrale Teil ist vordem von der Kapelle des Infanterieregiments No. 13 bestens ausgeführt worden, und wenn der Besuch viel zu wünschen übrig ließ und heute noch läßt, so ist das dem Umstände zuzuschreiben, daß für größere Opern keine ausreichenden Kräfte auf der Bühne stehen.

Ernst Brüggemann

PARIS: Ein Tonsetzer, der mit 67 Jahren seine erste Oper schreibt, ist wohl noch nie dagewesen. Gabriel Fauré, der Leiter des Pariser Konservatoriums, muß daher mit seiner „Penelope“ als seltene Ausnahme gelten. Um so ehrenvoller ist es, daß dieser späte Versuch in einer neuen Gattung so glücklich ausgefallen ist. Ein besonders originelles Werk ist freilich diese ehrenvolle Altersarbeit nicht. Fauré berührt sich am nächsten mit Saint-Saëns, der selbst auf der Bühne keine ausgeprägte Charakterfigur ist, aber er übertrifft sein Vorbild darin, daß er den Stoff seines Musikdramas besser gewählt hat, als es Saint-Saëns in den meisten Fällen tat. Er griff auf einen dankbaren antiken Stoff zurück und verlangte von dem jungen Dichter René Fauchois eine möglichst klare und einfache Handlung, die musikalische Ergüsse begünstigt. Diese Handlung ist nun so einfach ausgefallen, daß neben Odysseus und Penelope nicht einmal Telemachos Platz gefunden hat. Durch die Ausmerzung des erwachsenen Sohnes verliert zwar die Lage der Penelope gegenüber den Freiern an dramatischer Bedeutung, aber der Dichter und der Musiker ernten dafür den Vorteil, daß ihr Heldenpaar jugendlicher gestaltet werden kann. So erklärt sich auch hinlänglich, daß Odysseus, der wohl in allen früheren Vertonungen der bekannten Sage Bariton oder Baß singt, von Fauré zum Heldentenor befördert wurde. Eigentlich hätte er sein Musikdrama auch nicht „Penelope“, sondern „Die Heimkehr des Odysseus“ nennen sollen, denn die getreue Gemahlin spielt eigentlich nur im ersten der drei Akte eine handelnde Rolle, indem sie dem Drängen der Freier Trotz bietet, und schon am Ende dieses ersten Aktes geht das Interesse auf den als Bettler verkleideten Seefahrer über, den die alte Eurykleia bei der Fußwaschung an einer Narbe wiedererkennt. Im zweiten Akt, der am Meeresufer spielt, bekränzt zwar Penelope eine Säule, die den Schiffen als Signal dient, aber ihr Gemahl gibt sich ihr nicht zu erkennen, sondern erteilt ihr als Bettler, der einst auf Kreta Odysseus beherbergt haben will, den Rat, die Freier mit dem Bogen des Verschwundenen auf die Probe zu stellen. Das geschieht nach dem Festmahl des dritten Aktes, und erst nach dem Meisterschusse des Odysseus erkennt Penelope ihren heißgeliebten Mann wieder, nach dem sie sich seit 20 Jahren gesehnt hat. In musikalischer Beziehung ist wohl der erste der drei Akte, der am wenigsten dramatisch ist und den man sehr wohl in Konzertform geben könnte, der bedeutendste. Sobald die Handlung dramatische

Bewegung verlangt, so wird Fauré ganz unselbstständig. Er nimmt dann einen Weberschen oder Wagnerschen Anlauf, der bald ermattet. Nur am Ende des zweiten Aktes, wo Odysseus seine Hirten zur Rache aufbietet, und namentlich am Schlusse des Ganzen, wo er die Freier in die Flucht jagt und sich zu erkennen gibt, hat auch die Musik den nötigen Schwung erhalten und verlangt sogar von dem Sänger des Odysseus ungewöhnliche Kraftanstrengung. Der berühmte Tenor Muratore ließ keine Ermüdung spüren, aber die nicht minder berühmte Lucienne Bréval hat die Stimme ihrer Glanzzeit in der sehr gut geschriebenen Partie der Penelope noch nicht wiedergefunden. Das Publikum zeigte sich in Paris im neuen Opernhause Astruc noch verständnisvoller und dankbarer als in dem kleinen Opernhause von Monte Carlo, wo die „Penelope“ vor einigen Wochen ihre Uraufführung erlebt hat. Sie wird nicht nur in dem neuen Opernhause in Verbindung mit verschiedenen kürzeren Balletten oft gegeben, sondern wird später wohl auch in die Komische oder in die Große Oper übergehen. — Moussorgsky's Hauptwerk „Boris Godunow“, das schon vor fünf Jahren in der Großen Oper russisch gegeben wurde, hat seine ganze Anziehungskraft für das Pariser Publikum bewahrt, wie die Aufführungen im Opernhaus Astruc bewiesen. Wie damals, so sang und spielte auch jetzt der ausgezeichnete Baßbariton Schaljapin die Titelpartie, worin er die Gewissensbisse des Zaren wegen der Ermordung des Thronfolgers Dimitri zum ergreifendsten Ausdrucke bringt. Im übrigen war die Besetzung weniger gut als vor fünf Jahren. Die willkürlichen Striche und Umstellungen der einzelnen Bilder verdunkelten wieder den Gang der Handlung. Der Jesuit Rangoni, der aus dem Mönch Gregorius einen falschen Demetrius und den Gemahl einer polnischen Fürstentochter macht und damit die ganze Handlung in Gang bringt, wurde auch diesmal von der Bühne ausgeschlossen. Ebenso stark wie früher wirkte der ausgezeichnete russische Chor, dessen Rolle in diesem Musikdrama besonders wichtig ist. — Auch das Russische Ballet, mit dessen Einführung in Paris Astruc vor einigen Jahren berechtigtes Aufsehen erregte, ist nun in sein neues Opernhaus eingezogen. Der erste Stern ist noch immer der Tänzer Nischinski, aber Paris hat auf ihn einen unglücklichen Einfluß ausgeübt. In Petersburg war er nur ein tanzender Künstler und in Paris ist er zum „denkenden Künstler“ geworden, dessen orakelhafte Aussprüche von der Presse begierig aufgeschnappt werden. So dekretierte er, daß es unvernünftig sei, die Ballette nur in der Vergangenheit oder in einer fernen Wunderwelt spielen zu lassen. Das moderne Leben und namentlich der Sportkultus könne einem wahren Balletmeister ebenfalls die fruchtbarsten Anregungen bieten. Der Tänzer gewann Claude Debussy für seine Sache, und so verfaßten sie gemeinsam einen kleinen Einakter für Pantomime und Tanz, der sich in einem Garten zwischen drei modernen Tennisspielern abspielt. Das Suchen nach einem verirrten Ball bringt den jungen Mann mit zwei Mädchen zusammen, und der Wurf eines zweiten Balles scheucht sie auseinander, nachdem eine Liebes- und Eifersuchtsszene zu einer etwas

zweideutigen Gruppe der Versöhnung geführt hat. Außer der Monotonie der drei Personen in weißem Tenniskostüm hat die Handlung auch noch den Mangel, daß Nischinski seine eigene Rolle auf Kosten der beiden Frauenrollen unverhältnismäßig begünstigt hat. Debussy hat die Musik zu diesem Scherz offenbar ohne Begeisterung geschrieben. Man begreift, daß sie die drei Tänzer nicht zu elektrisieren vermag. Das Publikum, das schon im letzten Jahr wenig befriedigt war von dem Versuche Nischinskis, aus dem bekannten Orchesterstück Debussy's „Der Nachmittag eines Fauns“ ein Tanzvergnügen zu machen, ärgerte sich diesmal vollständig und pfliff, ohne daß der spärliche Beifall dagegen aufkommen konnte. Weder die Beliebtheit des russischen Ballets im allgemeinen noch die des Tänzers Nischinski im besonderen hatten übrigens von diesem Ereignisse zu leiden, denn das neue Ballet wurde von dem ausgezeichneten „Feuervogel“ von Strawinski und von der „Scheherazade“ nach dem symphonischen Gedicht von Rimsky-Korssakow begleitet und diese fanden auch im Opernhause Astruc ihren üblichen Erfolg wieder. — — Gustav Charpentier's „Julien“ in der Komischen Oper. Jeder Zuhörer der unvergleichlichen „Louise“ von Gustave Charpentier verläßt wohl das Theater mit der bangen Frage: „Was wird nun aus Louise werden, da sie von ihren kurzsichtigen Eltern so brutal auf die Straße gesetzt wurde?“ Seit 13 Jahren warten wir nun schon auf die Beantwortung dieser Frage, denn es war von Anfang an ausgemacht, daß Charpentier seinem ersten Musikdrama ein zweites werde folgen lassen, worin die gleichen Personen wieder auftreten sollten. Heute besitzen wir endlich diese Fortsetzung in „Julien“, einem „lyrischen Gedicht“ in vier Akten und acht Bildern, das die Komische Oper mit größtem Erfolg hat aufführen lassen. Welche Antwort erhalten wir nun auf die Frage über das Schicksal der künstlerliebenden und kunstbegeisterten Pariser Arbeiterin? Das ist trotz der vier Akte und acht Bilder schwer zu sagen, denn „Julien“ ist ein kühnes Gemisch von plattester Wirklichkeit und überspannter Phantastik. Nur in dem einen Prolog bildenden ersten Bild finden wir Louise so wieder, wie sie uns vorschwebte. Sie bewohnt mit ihrem Julien zusammen ein kleines Zimmer in Rom und erklärt sich bereit, alle möglichen Leiden zu ertragen, damit der angehende Dichter seine hochfliegenden Pläne verwirklichen könne. Nun folgen aber drei Bilder aus dem Lande der Träume, worin nur Julien als Streber nach der idealen Schönheit der Gleiche bleibt, während sich Louise selbst in den Geist der Schönheit verwandelt und mit dem Priester des Schönheitstempels zusammen dem Dichter Warnungen und Ermutigung spendet. Nach dieser symbolischen Wanderung über den heiligen Berg und durch das verwunschene Tal nach dem „herrlichen Chor des kolossalen Schönheitstempels“, wie sich Charpentier, der auch hier sein eigener Textdichter ist, selbst ausdrückt, kehrt Julien im zweiten Akt wieder ins wirkliche Leben zurück und taucht, seltsam genug, in einem slowakischen Dorfe auf, wo er traurige Betrachtungen über die Ermüdung des arbeitenden Landvolkes anstellt und den Werbungen eines Bauern und seiner Tochter wider-

steht, die ihn dabehalten möchten, damit er ihr Leben teile. Die junge Slowakin heißt Louise, gleicht Louisen und wird von der gleichen Sängerin verkörpert, die wir zuerst als Louise und dann als Geist der Schönheit gesehen haben. Auch der wohlwollende Bauer ist uns schon als Priester der Schönheit vorgestellt worden. Der dritte Akt führt uns an die Küste der Bretagne, und hier erfahren wir zum ersten Male, daß Julien diesem Lande entstammt, und daß er hier noch eine alte fromme Großmutter besitzt, die ihn für die Kirche wiedergewinnen will. Auch diese Ahnfrau wird von der gleichen Sängerin dargestellt. Zugleich erscheint aber auch ein äußerst trauriger Pilgerchor, in dem Julien die Dichter wiedererkennt, mit denen er im Tempel der Schönheit vereinigt war und die jetzt nur noch das Scheitern ihrer Träume beklagen. Darüber wird er nun wieder an allem und auch an der Religion irre und verläßt die alte Frau, die am Fuße des Kreuzes wie tot zusammensinkt. Im vierten und letzten Akt sucht endlich Julien im Nachtleben von Montmartre alles zu vergessen. Er trifft vor einer kleinen Schenke mit einer Straßendirne zusammen, die nicht nur die Stimme, sondern sogar die Züge der Louise trägt, sich wegen ihres roten Haarschopfes „Zwiebelhelm“ nennt und mit banaler Gutmütigkeit den Dichter zu trösten sucht, was ihr nicht gelingt. In einem zweiten Bilde findet sich aber das Paar auf der geräuschvollen Place Blanche vor einer Jahrmarktsbude wieder zusammen, welche die Inschrift trägt „Theater des Ideals“ und eine Karikatur des Schönheitstempels des ersten Aktes ist. Der Priester der Schönheit ist zum Reklameschreiber herabgesunken und die Studenten, die in einem Gänsemarsch ankommen, verspotten den Idealismus auch in dieser bescheidenen Form. Julien und die Dirne mischen sich zustimmend ein und übernehmen die Führung des rohen Haufens unter dem Rufe: „Nieder mit dem Ideal! Wir sind Tiere und leben als Tiere!“ Die Menge zerstört die Meßbude, alles versinkt in Finsternis und Julien bleibt mit der Dirne allein zurück. Noch einmal taucht in nebliger Ferne der Schönheitstempel auf, aber Julien läßt sich nicht mehr ablenken. Er nimmt den Spottgesang wieder auf, bis er in der Trunkenheit zu Füßen des Mädchens niedersinkt. . . Charpentier hat schon vor der „Louise“ eine Art Cantate in drei Akten und vier Bildern „La Vie du Poète“ geschrieben, die im Jahre 1892 in Konzertform in der Großen Oper gegeben wurde. Der Prolog des „Julien“ und der in Montmartre spielende letzte Akt enthalten sehr viele Elemente aus jenem ersten Werke, und darin ist wohl der Hauptgrund für die auffallenden Kontraste dieses neuen Musikdramas zu suchen. Der schwächste Teil desselben wird jedenfalls durch die drei phantastischen Bilder des ersten Aktes dargestellt. Charpentier besitzt weder die dichterische, noch die musikalische Begabung, um einen solchen phantastischen Schönheitsraum wirksam zu gestalten. Er wollte sich weder an die klassische Mythologie noch an die christliche Überlieferung anlehnen und verlor sich daher als Dichter in nichtssagenden Allgemeinheiten und als Tonsetzer in blindem Lärm. Sein Schönheitskult besteht vor allem in einem Überfluß an Trompeten- und Posaunenstößen.

Das slowakische Dorfidyll wirkt schon viel besser und der Bekehrungsversuch in der Bretagne darf sogar als hervorragend bezeichnet werden. Es kommt da ein Chor vor, der es vielleicht mit dem Pilgerchor des „Tannhäuser“ aufnehmen darf. Seltsam berührt nur, daß die uralte Großmutter das jugendliche Sopranorgan der Louise beibehält. Ganz in seinem Element ist aber Charpentier erst in den zwei Bildern des letzten Aktes. Erst hier findet man den Schöpfer der „Louise“ ganz wieder. Die Verzweiflung des Julien nimmt erst hier einen überzeugenden Charakter an und die Partie der Straßendirne beweist ein musikalisches Charakterisierungstalent, das man kaum weiter treiben kann. Für Frau Marguerite Carré wurde hier eine Aufgabe gestellt, deren Lösung vielleicht das größte Verdienst ihrer an Schöpfungen aller Art so reichen Laufbahn bildet. Auch der Tenor Rousselière gewann hier trotz der großen Anstrengung, welche die Partie des Julien fordert, einen neuen Akzent tragischer Ironie. Das Publikum nahm denn auch den letzten Akt mit wahrer Begeisterung auf, während es sich nach dem ersten mit einem Höflichkeitsbeifall begnügt hatte. Felix Vogt

PLAUEN i. V.: Die verflossene Spielzeit brachte nur zwei Opernneuheiten: „Oberst Chabert“ (H. W. v. Waltershausen) und „Kuhreigen“ (Kienzl), während sie uns zwei angekündigte schuldig blieb. Aber sie erreichte in der durchaus würdigen Aufführung des gesamten „Ring des Nibelungen“ einen für die engen Verhältnisse einer Provinzbühne höchst achtbaren Höhepunkt, der das künstlerische Streben und die zielbewußte Energie Theodor Erlers lobte. Ihm sind auch die künstlerisch vertieften Neueinstudierungen von „Madame Butterfly“ und den „Meistersingern“ zu danken, die ebenso erfolgreich waren wie die abgerundete Wiedergabe einer Anzahl Spielopern. Die Zusammensetzung des Opernpersonals konnte nicht allenthalben befriedigen; es fehlte an einigen gesanglich und schauspielerisch tüchtigen Vertretern der ersten Fächer. Durch eine Anzahl Gastspiele: Ludwig Fränkel (Wotan), Desider Zador (Alberich), Margarete Kuhnert und Frau Bruger-Dreys (Butterfly) und Madeleine Seebe (Margarete) erlangten mehrere Aufführungen besondere Bedeutung und eine künstlerisch gehobene Wiedergabe. Paul Hertel

WARSCHAU: Nach der zweiten Premiere der Saison, „Megaë“ von Adam Wieniawski, wurde unser Repertoire wieder in die alten Gleise von „Aida“, „Tosca“, „Violetta“ und „Halka“ von Moniuszko übergeleitet; die einzige Neuheit bildeten die seit ein paar Jahren nicht gespielten „Hugenotten“ von Meyerbeer, leider mit allzu häufigen italienischen Gästen. Als hervorragend muß man nur die Gastspiele der ausgezeichneten Sängerin Frau Korolewicz bezeichnen. — Das im Januar neu eröffnete Polnische Theater (Direktor Dr. A. Schiffman) hat mit äußerst großem Erfolg (in zwei Monaten 34 Vorstellungen) ein beinahe 100 Jahre altes Singspiel „Krakowiacy i gorale“ („Krakowiaken und Bergleute“) von Karl Kurpinski herausgebracht. Die Musik dieser beliebten Nationaloper (so heißt sie in der Originalpartitur) hängt eng zusammen mit Chopins Entwicklung.

Henryk von Opieński

WEIMAR: Die letzte Spielzeit des Hoftheaters brachte noch zwei Novitäten: „Ariadne auf Naxos“ von Strauß und als Uraufführung „Des Teufels Pergament“, komische Oper in zwei Aufzügen von Alfred Schattmann.¹⁾ Über Strauß' vielumstrittenes dramatisch-musikalisches Potpourri sind schon so viele Worte gewechselt worden, daß ich mich ganz kurz fassen kann. Der dualistische Charakter mit seiner durch die Verschmelzung von Oper, Satyrspiel und Burleske bedingten Inkohärenz läßt einen ästhetischen Genuß durchaus nicht aufkommen; was sich auch deutlich durch die relativ laue Aufnahme des sichtlich befremdeten Publikums erwies. Schade um die viele schöne Musik. Die Aufführung selbst war in jeder Hinsicht vorzüglich. Herr von Schirach hatte für eine glänzende und stilechte Inszenierung gesorgt und Peter Raabe für eine liebevolle und gewissenhafte Auslegung der viele Schönheiten bergenden Partitur. Der Höhepunkt des Werkes, das Duett zwischen Ariadne und Bacchus, wurde durch Fräulein Gjertsen und Herrn Haberl wundervoll wiedergegeben. In einer der Wiederholungen zeigte sich die Mißstimmung des Publikums in unzweideutiger Weise. Herr von Schirach hatte übrigens in richtiger Erkenntnis der ermüdenden Längen den verhofmannsthalten Molière stark gekürzt.

Carl Rorich

KONZERT

ALTENBURG: Die vier Hoftheaterkonzerte unter Leitung von Hofkapellmeister Rudolf Groß boten im vergangenen Winter an Symphonien Brahms' c-moll, Schuberts h-moll und Beethovens c-moll; dann Suite A-dur von Marteau, Vorspiel zum zweiten Teil des Kinderkreuzzuges von Pierné, Liebeszene aus der „Feuersnot“ von Strauß, Lustspielouvertüre von Reger und Tragische Ouvertüre von Boeche (von ihm selbst dirigiert). Ferner die Violinkonzerte von Mendelssohn und Tor Aulin und Wagners Huldigungsmarsch. Solisten: Eva und Friedrich Plaschke, Elisa Stünzner (Gesang); Henri Marteau und Paul Thoma (Violine); Carl Schäfer (Fagott). Im letzten Konzert kam Berlioz' Requiem nach der Originalpartitur zur Aufführung, das am 19. Juli 1868 in Altenburg gelegentlich der deutschen Tonkünstlerversammlung seine Uraufführung in Deutschland erlebte. Es erzielte diesmal nach 45jähriger Pause zwei ausverkaufte Häuser. — Die Künstlerklausen (Leiter: Karl Hahn) brachte an sieben Abenden Symphonien von Haydn, von Schubert und Schumann, den symphonischen Prolog von Krug-Waldsee, die symphonische Dichtung „Judith“ von Fritz Theil und als Uraufführung dessen „Wintersonnenwende“, die slawische Rhapsodie von Dvořák, die Suite G-dur (Fest auf dem Lande) von Georg Göhler, Serenade d-moll von Volkmann und die Peer Gynt-Suite von Grieg. Solisten: László Ipolyi und Paul Thoma (Violine); Tilly

Koenen, Grete Merrem und Albert Fischer (Gesang); Alfred Hoehn (Klavier). Ferner das Petersburger Streichquartett, Dr. G. Henning (Vortrag über Wagners Leben und Werke). Dirigenten: Georg Göhler, Rudolf Groß und Fritz Theil. — Der Musikverein (Leiter: Karl Hahn) vermittelte seinen zahlreichen Zuhörern an vier Abenden das Schönste und Bedeutendste der Kammermusikliteratur. Ausführende: Paul Thoma, Ernst Querschfeld, Hans Meyer, Astère Bogaert; Klavier: Karl Hahn; Gesang: Lotte Knopf und Grete Merrem. — Der Bach-Verein (Städt. Kirchenchor), Leiter: Kantor Paul Börner, riskierte zum ersten Male für Altenburg mit gutem Gelingen Bachs „Matthäuspassion“, und zwar in der einzig richtigen stilgemäßen Form mit Cembalo, das auch nebst der Orgel zu allen Choralen sekundierte. Oscar Ehrlich

BARMEN: Die Konzertgesellschaft beschloß das Konzertjahr mit einer prächtigen Aufführung der Missa solemnis. Unter Stroncks Leitung erhob sich der Chor zu großartigen Leistungen; aus dem Solistenquartett traten Anna Stronck-Kappel und Marta Stapelfeldt hervor. Reich an echtem Erfolg war auch die Wiedergabe des „Barbier von Bagdad“ mit Moest in der Titelrolle; vorher spielte Adolf Busch Beethovens Violinkonzert mit seelischer und technischer Größe. Mahlers Andenken wurde mit der Dritten Symphonie gefeiert; das „Requiem für Werther“ von Rudolf Bergh für Alt solo, Chor und Orchester machte sympathischen Eindruck durch schlichte Empfindung und teilweise sehr schönen Chorsatz. — Der Volksschorkonzertverein unter Inderau widmete zwei Abende der modernen Programmmusik. Mahlers Dritte Symphonie kam auch hier zu Gehör, Delius' „Lebenstanz“, Strauß' „Domestica“, „Zarathustra“ und „Till Eulenspiegel“ fanden, von einem hundertköpfigen Orchester gespielt, verdienten Beifall. Die Matthäus-Passion litt unter unbefriedigenden Chorleistungen; von den Solisten stand George A. Walter als Evangelist auf der vollen Höhe der Aufgabe. — Aus den Symphoniekonzerten des Städtischen Orchesters unter Höhne sind die c-moll von Brahms, sowie die Vierte von Beethoven mit Auszeichnung zu nennen. Inderau mit dem Volksschorkonzert gab das Beste in der D-dur Symphonie von Brahms. In allen Konzerten genoß man die Abwechslung durch Solisten, unter denen Ellen Saatweber-Schlieper, Fritz Rothschild, Konzertmeister Conrad, Otto Enke (ein begabter Ansorge-Schüler) genannt seien. — Die kammermusikalischen Veranstaltungen von Ellen Saatweber-Schlieper und auch des Streichquartetts boten wie immer viel Schönes; aus der Fülle der sonstigen Genüsse sei des Klavierabends Potthof sowie eines Abends des Ehepaars Schennich-Braun (Klavier und Violine) gedacht.

Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Deutsches Musikfest (21. bis 29. Juni). Zum 25jährigen Regierungsjubiläum des Kaisers lud man noch einmal die musikalische Welt zu einer in ihrer Art einzig dastehenden festlichen Veranstaltung in die Philharmonie. Diesmal war es der „Allgemeine Deutsche Musiker-Verband (E. V.)“, der

¹⁾ Das Schattmannsche Werk hat Rudolf Louis in seinem zusammenfassenden Referat über das diesjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins besprochen (XII. 19). Red.

ein „Deutsches Musikfest“ veranstaltete. In sieben Monstrekonzerten, von denen fünf in der Philharmonie und zwei (als „Volkskonzerte“) im großen Saal der Brauerei Friedrichshain stattfanden, spielten nicht weniger als sechs verschiedene Orchester, zusammengestellt aus Vertretern der bedeutendsten deutschen Orchester (etwa 55, darunter fast alle Hofkapellen), insgesamt etwa 1500 Musiker. Vierzehn deutsche Dirigenten, teils internationalen Rufes, führten diese stattliche Schar, und man kann wohl sagen, daß dieses Musikfest von den vielen, gar zu vielen dergleichen sommerlichen Veranstaltungen das interessanteste nicht nur, sondern auch das berechtigteste war. War es doch eine grandiose Demonstration des deutschen Orchestermusikerstandes, der damit bewiesen hat, daß er, im Laufe der letzten Jahrzehnte besonders, zu einem künstlerischen Faktor allerhöchster Bedeutung geworden ist. Denn nicht zuletzt haben wir es den Orchesterkünstlern zu danken, daß unsere Instrumentalmusik diesen ungeahnten eminenten Aufschwung genommen hat, daß unsere Komponisten in ihren kompliziertesten Intentionen nun keinerlei Einschränkungen mehr aus technischen Gründen zu befürchten brauchen, die eine verminderte Ausdrucksmöglichkeit bedingen. Aus diesem Grunde kann man dem A. D. M. V. von Herzen Glück wünschen zu seiner weiteren Entwicklung. Bei einer eventuellen Wiederholung derartiger Feste würde es sich empfehlen, die Anzahl der Orchestermitglieder der diesmaligen enormen Besetzung gegenüber, besonders in den Bläsern, bedeutend zu reduzieren, um einen orchestralen Normalklang zu erzielen, der eigentlich nur dann zu erreichen ist, wenn der bisher üblichen Bläser-Anzahl ein entsprechend großer Streicherchor gegenübergestellt werden kann. Ernst von Schuch hat dies wohl erkannt, und er ist denn auch der einzige Dirigent gewesen, der von der großen Masse des zusammengestellten Orchesterkörpers keinen Gebrauch gemacht hat, der vielmehr nur den großen Streicher-Apparat beibehielt. Insofern bedeutete seine Direktion einen großen Erfolg. Mit seiner Interpretation der c-moll Symphonie von Beethoven kann ich mich jedoch nicht so ganz einverstanden erklären. Ein „Konzert für zwei Orchester“ von Händel brachte er ganz hervorragend zu Gehör. Nach ihm dirigierte Hermann Suter (Basel), in diesem (fünften) Konzert die A-dur Symphonie No. 6 von Hans Huber, die mir ihres Wohlklangs wegen, besonders im zweiten Satz, sehr zusagte. Nichts Überwältigendes, aber die Arbeit eines klaren Geistes und vortrefflichen Musikers. Der anwesende Komponist konnte sich des öfteren bedanken. Suter dürfte mehr erreichen bei geringerer Nervosität. „Don Juan“ von Strauß lag ihm recht gut. Um chronologisch fortzufahren: Im ersten Konzert dirigierten Bruno Walter, der Münchner Generalmusikdirektor, und Albert Gortner aus Mainz. Ersterer, ein beweglicher, zielbewußter Dirigent, leitete das Fest ein mit Wagners „Kaisermarsch“, der in dieser Klangfülle (40 Viol. I^o, 32 Viol. II^o, 27 Violon, 23 Celli usw.) einen unerhört pompösen Eindruck hinterließ. Beethovens A-dur Symphonie brachte er feinsinnig zur Aufführung. Der letzte Satz wurde leider ein wenig überhastet. Gortner dirigierte Mozarts „Les petits

riens“, das ihm entzückend im Klang geriet, und Beethovens Es-dur Symphonie, die leider ein wenig prosaisch anmutete in dieser etwas hanebüchenen Art. In die Direktion des zweiten Konzerts teilten sich Hermann Abendroth (Essen) und Sigmund v. Hausegger. Erstgenannter erfreute durch eine überaus klare und poetische Interpretation der Schubertschen C-dur Symphonie, sowie einer ungemein scharfsinnigen, geradezu mustergültigen Aufführung von Liszts „Tasso“. Dazwischen begleitete er das Violinkonzert von Beethoven, das Gustav Havemann (Leipzig) mit vollendeter Technik und kultiviertem Ton in überaus anerkennenswerter Weise vortrug. Hauseggers „Barbarossa“, symphonische Dichtung, vermochte nur einen Achtungserfolg zu erringen, wenngleich der Komponist seinem Werke die ganze Kunst seiner Direktion angedeihen ließ. Am dritten Abend dirigierte Fritz Steinbach Bachs Brandenburgisches Konzert No. 3, sowie die c-moll Symphonie von Brahms. Namentlich Brahms hinterließ einen ungeteilten starken Eindruck. Bach klang zu massig. Klanggegensätze von f und p und Rhythmik tuts auch nicht allein; zumal Bach verlangt eine ungemein variable Tongebung und Färbung. Paul Scheinpflug (Königsberg) machte neben Steinbach keine üble Figur. Humperdincks „Maurische Rhapsodie“, ein entzückend klangvolles und überaus fein gearbeitetes Meisterwerk moderner Instrumentationskunst, ging Strauß' „Tod und Verklärung“ voraus, die beide in korrekter, feiner Weise zu Gehör kamen. Nach diesen gab es noch die Lustspielouvertüre von Scheinpflug, ein Werk voll Esprit und mit modernstem Orchesterkolorit. Das vierte Konzert bestritten die beiden Hofkapellmeister Peter Raabe (Weimar) und Franz Mikorey (Dessau). Ersterer hatte den glücklichen Gedanken, drei symphonische Dichtungen Liszts („Préludes“, „Orpheus“ und „Mazeppa“) zu einer Art „Sinfonia grande“ zusammenzustellen und erzielte damit ungeteilten Beifall. Da die Lisztsche Orchestration am ehesten dergleichen Massenaufgebot von Instrumenten verträgt, so hatte Raabe damit ein ganz bedeutendes Prae, und seine Darbietungen waren durchaus einheitlicher Art. Gleichen Erfolg erzielte sein Dessauer Kollege mit der „Romantischen“ von Bruckner und mit Wagners „Rienzi“-Ouvertüre. Namentlich Bruckners „Vierte“ gelang in jeder Hinsicht anerkennenswert. — Außer diesen fünf sogenannten Symphoniekonzerten stiegen noch die beiden Volkskonzerte, in deren erstem Georg Schumann und C. A. Corbach (Sondershausen) sich in die Stabführung teilten. Schumann erfreute durch eine glänzende Interpretation der Leonore No. 3, der „Sinfonie-Militaire“ von Haydn und seiner eigenen Ouvertüre „Lebensfreude“. Corbach leitete die „Schottische Symphonie“ von Mendelssohn und Blechs „Waldwanderung“, ein Werk von mäßiger künstlerischer Potenz, das auch Corbachs zielbewußte Direktionskunst nicht als „erstklassig“ erscheinen lassen konnte. Das 2. Volkskonzert, das erfreulicherweise besser besucht war als das erste, brachte nur in seiner zweiten Hälfte Bemerkenswertes, und zwar dirigierte Eduard Mörike (Charlottenburg) Wagners Vorspiel, Einleitung zum dritten Akt und „Festwiese“ aus den „Meistersingern“

(Hans Sachs: Ed. Schüller und der Opernchor vom Deutschen Opernhaus). Der erste Teil unterstand der Direktion des Präsidenten des A. D. M. V. (der bei dergleichen Anlässen besser daran täte, anderen das Dirigieren zu überlassen) Gustav Cords, Berlin. Neben der „Tannhäuser“-Ouvvertüre dirigierte er seine Symphonie a-moll, die bei dieser Gelegenheit ihre Uraufführung erlebte. Ich begnüge mich mit der Konstatierung dieser Tatsache. — Als Notabene möchte ich dem Präsidium des A. D. M. V. den wohl allgemein empfundenen Wunsch zum Ausdruck bringen, bei nächster Gelegenheit vor allem die „Modernen“ (aber nicht die Hypermodernen) zu berücksichtigen, deren Orchestrationsweise das vergrößerte Orchester am meisten zugute kommt. Des Dankes der gesamten Musikwelt dürfte es alsdann gewiß sein, zumal damit einem dem seinigen korrespondierenden Zwecke in hervorragender Weise gedient werden würde.

Carl Robert Blum

Der Elite-Gesangchor der schwedischen Studenten (Orphei Drängar = Orphei Söhne) aus Upsala gab zwei Konzerte. Der etwa 50 Mann starke, mit hervorragendem Baßmaterial ausgestattete Chor ist von seinem Leiter Hugo Alfvén gut diszipliniert. Man hört freilich immer die Natursänger und kann von einer direkt gesanglichen Schulung nicht sprechen. Auffallend ist der männlich herbe Klang der jugendlich frischen Stimmen, ein Klang, den wir hier gar nicht haben. Er nimmt auch im Piano nie etwas Weichliches an, und das überaus glänzende und machtvolle Forte wirkt nie grell oder schreiend. Die Gesangsstücke, eine Auswahl aus der nordischen Literatur, waren im Durchschnitt weder schwer noch bedeutend und wurden sauber, nur rhythmisch etwas frei vorgetragen. Erwähnt seien wertvollere Gaben von Södermann und Palmgren, auch der Dirigent selbst war mit mehreren stimmungsvollen Gesängen vertreten. Zur Mitwirkung war der Opernsänger Ake Wallgren herangezogen worden, der mit seinem prächtigen und markigen Bariton Lieder mit Begleitung des Chores sang. Emil Thilo

BREMEN: In seinem Frühjahrskonzert brachte der Bremer Lehrergesangsverein zehn Novitäten, darunter zwei Chöre a cappella „Zwiesengesang“ und „Abendlied“ von Ernst Wendel, dem Dirigenten des Vereins, die infolge ihrer Schlichtheit und Volkstümlichkeit vielen Anklang fanden. Eine Komposition von Karl Kämpf, „Die Stadt“, erlebte ihre Uraufführung; es ist eine nicht gerade hervorragende Arbeit. Die Solistin, A. Hardorff aus Berlin, hatte mit Liedern für Sopran von Marschalk („Frühlingsnacht“, „Über die Heide“, „Schlummerlied“), Wolf und van Eyken guten Erfolg. — Das Karfreitagskonzert des Philharmonischen Chors unter Wendel im Dom bescherte uns eine sehr schöne Aufführung von Bachs „Matthäus-Passion“ mit Tilia Hill (Sopran), Else Schünemann (Alt), Matthäus Roemer (Tenor), Alfred Stephani (Baß), Heinrich Müller (Baß), Adolf Metz (Violine) als Solisten. An der Orgel saß Wolfgang Reimar, und den Cembalopart vertrat, wie sonst, Max Seiffert. — Für den erkrankten E. Wendel war im 11. Philharmonischen Konzert Cornelius Kun vom

Stadttheater als Dirigent eingesprungen. Außer dem Vorspiel zu „Guntram“ von Strauß und drei Stücken von Wagner hörten wir das langatmige, etwas krause, wenig Originalität besitzende a-moll Violinkonzert von Max Schillings, für das Felix Berber zwar sein bestes Können einsetzte, das man aber kühl aufnahm, ja mit Zeichen des Mißfallens bedachte. — Noch verdienen das Solistenkonzert des amerikanischen Geigers A. Spalding und der Lieder- und Duettenabend von Toni Heinemann und Adolf Permann hervorgehoben zu werden.

Prof. Dr. Vopel

BROMBERG: Willy Burmesters Meisterschaft ist fabelhaft, sein Ton unvergeßlich; Mangel an Herzenswärme konnte ich nicht feststellen. Arnold Schattschneider, sehr verdient um das hiesige Musikleben, brachte vor seinem Weggang nach Görlitz die „Jenaer Symphonie“ und Bruchs „Glocke“ heraus. Sein Nachfolger Wilhelm v. Winterfeld führte verdienstvoll die „Jahreszeiten“ und wertvolle kleinere Chorwerke auf. Ebenfalls unter seiner Führung standen mehrere erfolgreiche Abende der Kammermusik-Vereinigung, von denen der „nordische“ (Grieg, Sinding) hervorzuheben ist. — Die beiden hiesigen Pianisten Nicolai Schmeer und Emil Bergmann bewiesen mehrfach gute Technik. — Lieder-Abendgaben Otto Schwendy, das Ehepaar Gura-Hummel, Eva Leßmann, Maria Heumann (2 wertvolle Lieder von Richard Wetz). — Eisenhauer-Abonnement: Erika Wedekind zeigte noch immer glänzende Gesangkunst; Joan Manén geigte uns mit betörendem Wohlklang Saint-Saëns' prachtvollsten a-moll Konzert. Der Pianist Franz Wagner bietet erlesene Kleinkunst, während sein jugendlicher Kollege Felix Dyck mit den hinreißend gespielten Händel-Variationen als fertiger Meister erschien. Emerich Kris (Klavier) sollte das Solospielen lieber lassen. Claire Dux, glänzend in allem, mit einer hoch zu bewertenden Verbeugung vor Max Reger, schoß doch den Vogel ab mit der Agathen-Arie. Das Berliner Trio ließ mit Beethoven op. 97 etwas kalt. Altmodisch, aber vornehm und herzlich war Mayer-Mahrs Solo-Vortrag aus „Kreisleriana“; kerngediegen Ries' schönes Adagio unter Dessaus Meisterhänden; Grünfeld (Cello) war wohl einmal ein Solist?

Willi Wellmann

BRÜNN: Die interessante Schauspielouvertüre unseres genialen Landsmannes E. W. Korngold bildete den Clou der dem Ende entgegengehenden Konzertsaison. Die Philharmoniker veranstalteten ein Wagner-Konzert, dem die Mitwirkung Walter Soomers besonderen Glanz verlieh.

S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Das letzte Ysaye-Konzert brachte nur Werke der französischen Schule: Symphonie von Chausson, „L'après-midi d'un faune“ von Debussy, Istar-Variationen und Symphonie über ein französisches Volkslied von d'Indy (Klaviersolo von Pugno gespielt) — alles bekannte, aber gern wiedergehörte Werke, namentlich wenn sie von einem so warmblütigen Orchester und einem so anfeuernden Dirigenten wie Vincent d'Indy gespielt werden. Dazwischen sang die ausgezeichnete Mezzosopranistin Madame Croiza eine Arie aus „Eros“ von de Bréville und Lieder. Die Ysaye-Konzerte haben diesen

Winter sehr gut reüssiert, dank ihren interessanten Programmen, die immer nur als „Festivals“ einem großen Meister (Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Strauß, Franck) huldigten und jedesmal einen anderen Dirigenten hatten. — Das letzte Konservatoriumskonzert war wieder dem Andenken Tinels gewidmet. Sein bekanntestes Werk „Franciscus“ erfuhr unter Dubois und mit dem idealen Plamondon in der Titelrolle eine im ganzen gute Vorführung. — Der letzte Quartettabend des Zimmer-Quartetts fand mit einem interessanten Brahms-Programm großen Beifall. — Friedberg gab mit lebhaftem Erfolg ein zweites Recital. — Zu einem musikalischen Ereignis gestaltete sich ein Konzert des Berliner Domchors unter Hugo Rüdel, der mit einem interessanten und schwierigen Programm (u. a. die 16stimmige Hymne von R. Strauß) seine unübertreffliche Leistungsfähigkeit offenbarte. Die mitwirkende Altistin Debüser konnte an dem großen Erfolg teilnehmen.

Felix Welcker

CHEMNITZ: Die Konzerttätigkeit unserer städtischen Kapelle und ihres Dirigenten Malata befand sich in der zweiten Hälfte der Saison in aufsteigender Linie sowohl nach Anlage der Vortragsordnungen wie der Ausführung. Eine Reihe vervollter Neuheiten weckten besonderes Interesse: Franz Mayerhoffs Zweite Symphonie c-moll (Uraufführung), der als einer durch straffe Konzentration, Kraft und Klarheit der symphonischen Gedanken und ihrer Verarbeitung ausgezeichneten Komposition weite Verbreitung zu wünschen ist; ferner die symphonische Dichtung „Einsamkeit“ von Wilhelm Mauke, gedanklich wie architektonisch gleich bedeutend, und Kamillo Horns Symphonie No. 1 e-moll, eine leben-bejahende, echt musikalische Arbeit. Im Beethoven-Zyklus, der sämtliche Symphonieen brachte, übte Malata seine in klassischer Musik noch zu erstarkende Kraft. Mit Draeseke's „Sinfonia tragica“ ehrte man das Gedächtnis des hier viel verehrten Dresdener Meisters. Von den Kammermusikwerken, die uns das Quartett Hamann-Richter, das Bachmann-Trio (Dresden) und das Chemnitzer Quartett brachten, nenne ich nur als Neuheiten für uns das Streichquartett g-moll op. 10 von Debussy, das bei aller Abweichung von der musikalischen Formenlehre unser Gefühl lebhaft anregt, und ein fein gearbeitetes Trio von Robert Hansen für Flöte, Violine und Cello. An geistlicher Musik labte uns besonders Franz Mayerhoff durch die Erstaufführung von Bruckners Messe in e-moll und Liszts 13. Psalm und kleinerer Chöre. Seine Chorkultur steht sehr hoch. In der Lukaskirche gab es neben dem Requiem von Brahms erstmalig die moderne Chorkantate „Die güldene Sonne“ von Ulrich Hildebrandt. Der Musikverein unter E. Winkler erwarb sich mit der Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung“ großes Verdienst. Richard Fischer, Felix Lederer-Prina, Emmy Merkel waren dabei erfolgreich solistisch tätig. Unter den Männerchören behauptete der Lehrer-gesangverein unter Franz Mayerhoff seine führende Stellung. In seinem Liederabend beanspruchte ein neuer Männerchor „Eine Frühlingsnacht“ von Ludwig besondere Beachtung. Erfreuliches Leben herrscht in den bürgerlichen

Gesangvereinen: Bürgergesangverein (E. Winkler), „Orpheus“ (C. Bock), Männergesangverein (H. Jochimsen), „Eufonie“ (R. Träger). Solistisch betätigten sich mit großem Erfolg Fritz Kreisler, der Weingartners neues Violinkonzert spielte, Koczalski, der von Hans Spies eine Reihe seiner eigenen Lieder singen ließ; Friedrich Plaschke und Eva v. d. Osten sangen in einem Wagner-Abend, Josef Pembaur bewährte sich als echter Poet am Flügel, Charles Cahier als rechte Primadonna, E. Kronke und Lindsay als feine Klavieristen. In dem neuen Organisten Carl Hoyer besitzt Chemnitz einen der bedeutendsten modernen Organisten, der auch kompositorisch erfolgreich tätig ist.

Richard Oehmichen

DANZIG: Bei dem sogenannten, vier Klavier-abende umfassenden „Chopifest“ erwies sich Raoul von Koczalski als ganz hervorragender Techniker. Seine eigenartige Chopin-Interpretation (die der Programmhinweis auf „Mikuli“ erklären sollte) blieb jedoch nicht ohne Widerspruch. Einen unbestrittenen Sieg dagegen errang d'Albert, der „Wiedergewonnene“, dessen Darbietungen einen unbeschreiblichen Jubel hervorriefen. — Von Geigern in eigenen Konzerten waren es Willy Burmester und die anmutige Edith von Voigtländer, die besonders interessierten; bei ersterem wurde allerdings der künstlerische Eindruck durch Aufstellung eines sehr seichten Programms stark beeinträchtigt. — Zu „Elitekonzerten“, dieser „Errungenschaft“ eines künstlerischen Wett-rüstens, vereinigten sich Joan Manén, Teresa Carreño und Julius Klengel, ferner Gertrude Foerstel, Anna Hegner und Hugo Krömer. — In einem Orchesterkonzert wirkte Elisabeth Boehm-van Endert (wenn auch mit deplazierten Opernarien) durch den Reiz ihrer Stimm-mittel, Lula Mysz-Gmeiner, gelegentlich eines Liederabends, durch ihre fesselnde, temperament-volle Vortragsart. — Die Singakademie trat mit dem Requiem von Brahms hervor, unter solistischer Mitwirkung von Frau Berger-Bruhn und Franz Fitzau. — Auf dem Gebiete der Kammermusik erfreute durch hervorragende Leistungen in erster Linie das unübertreffliche Russische Trio, wie auch das Klingler-Quartett.

Karl Frank

DORTMUND: Die jetzt beschlossene Saison bescherte uns noch einige bedeutsame Konzerte. Die Singakademie erfreute unter ihrem verdienstvollen Leiter Robert Schirmer durch eine gut einstudierte „Messias“-Aufführung, die einen merklichen Fortschritt des noch jungen Instituts verzeichnete. Holtschneider veranstaltete mit der Musikalischen Gesellschaft als Wagner-Feier eine konzertmäßige Wiedergabe des „Parsifal“ (Karfreitagszauber und 3. Akt), der zum bessern Verständnis eine erläuternde Einführung von Dr. Tischer vorausging. — Die zweite deutsche Aufführung von „Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus“ von Gabriel Pierné fand durch den Musikverein statt. Mit einem großen musikalischen Aufgebot sind die einzelnen Szenen, oft auf den Effekt äußerer Klangwirkung berechnet, geschildert. Im ganzen bleibt das Werk hinter dem „Kinderkreuzzug“ zurück. Die Aufführung unter Prof. Janssen war vornehm und feinfühlig. Als Solist tat sich

Dr. Lauenstein durch den künstlerischen Vortrag der Titelpartie hervor. Heinrich Bülle
DUISBURG: Im Duisburger Gesangsverein erzielte Georg Schumanns Chorwerk „Das Thränenkrüglein“ unter Josephson durch seine stimmungreiche Lyrik trotz einer gewissen zerfließenden Weitschweifigkeit tiefen Eindruck. Edouard Risler spielte Beethovens G-dur Konzert und imponierte mit der h-moll Sonate von Liszt. Bachs h-moll Messe stand in den Chören nicht auf der Höhe der vorjährigen Duisburger Erstausführung, auch nicht in bezug auf die Solisten, von denen nur Tilly Cahnbley-Hinken voll befriedigte. Allerdings ist man mit guten Bach-Aufführungen in Duisburg ziemlich verwöhnt. In einer Hugo-Wolf-Feier, deren Hauptanteil Anna Erler-Schnaudt mit prächtigen Liederspenden bestritt, wurden — in logischer Ausdeutung eines Wunsches Hugo Wolfs — sämtliche Liedertexte rezitiert. Einbürgern wird sich das aber nicht. Rudolf Kafka, ein rassiger Violinvirtuose der Sevçik-Schule, führte sich glänzend ein. Die Kammermusik-Abende brachten das Soldat-Roeger- und das Sevçik-Quartett, dessen Darbietungen in Smetana's wundervoll gespieltem „Aus meinem Leben“ gipfelten. Ein Gastkonzert des Berliner Königlichen Hof- und Domchors unter Prof. Rüdel bildete einen großartigen Ausklang des Konzertwinters.

Karl Martin

ELBERFELD: Im 5. Abonnementskonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft kam die „Matthäus“-Passion mit Anna Stronck-Kappel (Sopran), Elisabeth Gound-Lauterburg (Alt), Paul Schmedes (Tenor), Felix von Kraus (Baß) unter Hans Haym in Soli, Chor und Orchester zu recht guter Gesamtwirkung. — Ein Orgelkonzert zeigte Ewald Flockenhaus' bewährte Meisterschaft auf der Orgel, wie diejenige Grünecke-Katonas auf der Harfe. Adolf Löltgens glänzendes Organ feierte auch hier Triumphe, ließ aber auch die Notwendigkeit der Verfeinerung seines Gesanges erkennen. Karl Flesch (Violine) und Artur Schnabel (Klavier) schlossen die Saison im 3. Solistenkonzert mit drei Sonaten von Mozart, Brahms, Beethoven. Sie ließen in ihrem vollendeten Spiel die Meister reden und traten selbst vornehm zurück. — Zum Gedächtnis ihres ehemaligen Dirigenten Alfred Dregert veranstaltete die Elberfelder Liedertafel einen Liederabend, bei dem eine Reihe der volkstümlichen, ernsten wie heiteren, Lieder Dregerts unter Leitung von Ad. Zimmermann recht gefällig und beifällig zum Vortrag gelangten. Klara Bohle-Demrath (Klavier) spielte besonders „Soirée de Vienne“ von Liszt mit großer Fertigkeit und Ausdruck, nicht minder Otto Spamer (Violine). Willy Consenmüller ließ es in Liedern für Baß nicht an Stimme und Vortrag fehlen.

F. Schemensky

FREIBURG i. Br.: Das Hauptinteresse der dieswinterlichen Konzertsaison wandte sich wiederum den Symphoniekonzerten des Städtischen Orchesters zu, das in den ersten Oktobertagen den Gedenktag seines 25jährigen Bestehens durch ein Jubiläumskonzert in der Kunst- und Festhalle unter Leitung seiner beiden Dirigenten, der Herren Starke und Munter, festlich beging. Zur Mitwirkung waren Mit-

glieder des Großherzoglichen Hoforchesters Karlsruhe, des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel, sowie der Städtischen Orchester Baden-Baden und Straßburg hinzugezogen worden, wodurch die Zahl der ausübenden Künstler auf zirka 160 erhöht wurde. Solist des Abends war der vortreffliche Pianist Otto Möckel. Zur Aufführung gelangten Beethovens Fünfte Symphonie, Strauß' „Ein Heldenleben“ und die „Tannhäuser“-Ouvertüre. Die sechs Abonnementskonzerte im Theater, sowie die drei Volkskonzerte in der Kunst- und Festhalle, die abwechselnd von den beiden genannten Dirigenten geleitet wurden, brachten an hervorragenden Werken am 1. den deutschen Meistern gewidmeten Abend Bachs 3. Brandenburgisches Konzert in G-dur und Beethovens in Jena aufgefundene Jugendsymphonie in C-dur in vorzüglicher Wiedergabe; als Solistin glänzte Julia Culp in Brahmschen und Beethovenschen Liedern. Der 2. Abend, mit Henri Marteau als Gast, enthielt Werke zeitgenössischer Komponisten; Theodor Dubois' Violinkonzert und Marteau's Suite op. 15 wurden durch begeisterten Beifall ausgezeichnet. Schumanns Orchester-Ouvertüre op. 52 und Mahlers Vierte Symphonie füllten mit den vollendeten gesanglichen Vorträgen Gertrude Foerstels im vierten Satz der Symphonie, sowie Liedern von Mahler, Strauß und Wolf den 3. Abend. Besonders glanzvoll gestaltete sich der 4., durch Mozarts D-dur Symphonie eingeleitete Abend, an dem Busoni Liszts „Figaro“-Paraphrase und sein Konzert für Klavier, großes Orchester und sechsstimmigen Männerchor zum Vortrag brachte, während am 5. Abend Pablo Casals in Anton Dvořák's h-moll Konzert brillierte; auch Borodin's „Eine Steppenskizze in Mittelasien“ und Tschai-kowsky's großzügige Manfred-Symphonie op. 58 sprachen an diesem, den slawischen Tondichtern gewidmeten Abend außerordentlich an. Bruckners Siebente Symphonie und Wagners „Tannhäuser“-Bacchanale in der Pariser Bearbeitung beschlossen am 6. Abend, der durch die hohe Künstler-schaft Berta Morenas in Strauß' „Apollopriesterin“ und „Cäcilie“, sowie Wagnerschen Liedern besonders interessierte, die Serie der musikalischen Darbietungen, die sich, wie auch die Volkskonzerte, in denen unsere Musikheroen vertreten waren, einer stetig zunehmenden Frequenz unseres kunstliebenden Publikums zu erfreuen haben. — Der aus dem Oratorien- und Musikverein neu gebildete Chorverein unter Carl Beines führte des einheimischen Komponisten Alexander Adam „Jos Fritz“ und am Karfreitag Brahms' Deutsches Requiem unter Mitwirkung namhafter Solisten mit bestem Gelingen auf. — In den acht Künstlerkonzerten im Paulussaal konnte man außer den bedeutendsten Instrumentalvereinigungen Felix v. Kraus und Gattin, Artur Schnabel und Hermine Bosetti als stets willkommene Gäste begrüßen. Durch das Anfang Mai stattfindende 6. Kammermusikfest unter Beteiligung des Rebrner-Quartetts und der Münchener Bläservereinigung des Königlichen Hoforchesters fanden auch diese Konzerte einen würdigen Abschluß. Daß es außerdem nicht an einer Fülle mehr oder weniger gelungener Solistenkonzerte fehlte, bedarf kaum der Erwähnung.

Original from Carl Kietzmann

GÖRLITZ: In der Musikzeit 1912/13 war das bemerkenswerteste Ereignis der Wechsel im Amt des städtischen Musikdirektors; die Wahl fiel auf Arnold Schattschneider aus Bromberg. Unter ihm nahmen die Konzerte des städtischen Orchesters einen hocherfreulichen Aufschwung, da Musikdirektor Schattschneider sich als ein ernster und feingeistiger Dirigent erwies, der namentlich der Symphonie ernste Pflege zuteil werden ließ, indem er sie sogar in den volkstümlichen Sonntagsnachmittagskonzerten aufs Programm setzte, und zwar mit gutem Erfolg. Als großzügig gestaltender Musiker erwies er sich in zwei eigenen philharmonischen Konzerten, in einem Gernsheim- und einem Georg Schumann-Abend, und zwar in Gegenwart der Komponisten. Ferner betätigte er sich in den Konzerten des Vereins der Musikfreunde. In diesen Konzerten waren hervorragende Solisten der Konzertorgelspieler Wilhelm Middelschulte, Artur Schnabel, Gertrude Foerstel, das Russische Trio, Carl Flesch. Als Gastdirigent leitete das 250. Konzert im genannten Verein Jean Luis Nicodé. Große Erfolge erzielte Schattschneider aber nicht nur als Orchester-, sondern auch als Chordirigent mit Bruchs „Gustav Adolf“ (Chorgesangverein Philharmonie) und mit Haydns „Schöpfung“ (Görlitzer Chorvereinigung). Von weiteren Choraufführungen seien erwähnt ein sinnig ausgestalteter Volksliederabend der Görlitzer Liedertafel (Dirigent: Bruno Fischer, Solistin: Marianne Geyer mit Liedern zur Laute), ein großzügiges Konzert der vereinigten Lehrer-gesangsvereine von Bautzen, Reichenberg, Zittau und Görlitz unter Leitung von Nicodé, mit dessen Symphonie-Ode „Das Meer“, und das Konzert des Görlitzer Lehrervereins (Dirigent: Lehrer Zimmer), dessen Programm dem Erinnerungsjahr 1813 gewidmet war. Bedeutsames brachten wieder die Volkskonzerte des Handwerkervereins; sie verzeichneten an Namen von Klang Hermann Kutzschbach, Margarete Siems, Margarete Ober, Georg Wille, sowie die Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung. Für die Kammermusik trat wieder in hervorragendem Maße das Petri-Quartett ein. Von reinen Solistenkonzerten seien erwähnt ein Klavierabend von Severin Eisenberger, zwei Geigenabende von Willy Burmester und Jan Kubelik, ein Konzert von Alexander Petschnikoff und Paul Goldschmidt, sowie ein Klavier- und Liederabend von Walter Bachmann und Helga Petri. Unsere einheimischen Solisten Kati Brückner, Fritz Fiedler, Hermann Brause veranstalteten wieder mit gutem Erfolg eigene Liederabende. Ferner seien noch erwähnt die Aufführungen der Singakademie und des Hellwigschen Chorgesangvereins. — 18. Schlesisches Musikfest. Das in den Tagen vom 20. bis 24. Juni in Görlitz stattfindende 18. Schlesische Musikfest brachte eine bemerkenswerte Neuerung, indem die künstlerische Leitung von Dr. Muck auf Fritz Steinbach und Hugo Rüdel übergegangen war. Dieser hatte bereits zu dem vorletzten Musikfest die Vorproben für den einheimischen Chor geleitet und durch seine sorgsame Einstudierung sich große Sympathieen erworben. Es kam nach dem Musikfest zur Gründung der

Görlitzer Chorvereinigung unter Prof. Rüdel, „um für die kommenden Musikfeste eine einheitlich geschulte Chor-Organisation zu schaffen.“ Nachdem sie in drei Aufführungen (zwei unter Prof. Rüdel, eine unter dem Görlitzer Musikdirektor Arnold Schattschneider ihre Daseinsberechtigung aufs trefflichste erwiesen hatte, scheint sie leider (wie man hört) in die Brüche gehen zu wollen. Prof. Rüdel leitete die großen Chorwerke der ersten beiden Festtage: die „Missa solemnis“ von Beethoven und „Das neue Leben“ von Wolf-Ferrari; ersteres Werk bereits beim 17. Musikfest aufgeführt, letzteres eine Neuheit im Programm. Das ganze übrige Programm dirigierte Fritz Steinbach. Als Ausführende standen unter dem Dirigentenstabe beider Künstler die hiesigen Chorvereine (Singakademie, Lehrer-Gesangverein, Hellwigscher Chorgesang-Verein und Philharmonie), Mitglieder von Gesangsvereinen aus Lauban, Hirschberg, Landeshut und Waldenburg, die Königliche Kapelle aus Berlin und ein Knabenchor, gebildet aus Schülern der höheren Lehranstalten. An der Orgel saß Domorganist Irrgang (Berlin). Gesangsolisten waren: Tilia Hill, Maria Phippi, Thomas Denys, George A. Walter und Carl Braun. Zu ihnen gesellten sich Frederic Lamond und Carl Flesch. Das Violinsolo in der Messe spielte Bernhard Dessau, das im „Neuen Leben“ Robert Zeiler. Die Klavierbegleitung in diesem Werk, sowie bei den am dritten Festtag gesungenen Soloquartetten führte die einheimische Pianistin Martha Bartling aus. Mit Ausnahme des e-moll Präludiums von Bach (mit Fuge), das Bernhard Irrgang mit technischer Meisterschaft, doch ohne besondere Vertiefung spielte — ein großzügiges Orgelkonzert mit Orchester wäre als Eröffnungsnummer besser am Platze gewesen — war der erste Tag Beethoven gewidmet, von dem außer der „Missa solemnis“ die „Fünfte“ und das G-dur Klavierkonzert zum Vortrag gelangten. Steinbachs kernig-deutsches Empfinden, seine Gabe des plastischen Aufbaues ließen das Scherzo und das Finale der Symphonie in wundervoller Klarheit und Steigerung erklingen, so daß vor allem dieser letzte Satz die Hörer mächtig binanzog und dem Dirigenten wie dem Orchester nicht endenwollenden Beifall einbrachte. Dagegen konnte die Cantabile-Stimmung des Andante con moto inniger in die Erscheinung treten. Bei der Messe war es zu bedauern, daß ihre Aufführung im großen ganzen zu sehr in der Materie stecken blieb, so daß der grandiose und andachtsvolle religiöse Gehalt des Werkes nicht in gleichmäßig künstlerischer Abrundung zum Ausdruck gelangte. Das Orchester kam an einigen Stellen nicht zu seinem vollen Recht, und manches bewegte Zeitmaß litt an einer unnötigen Schärfe, wie z. B. das Gloria, dessen jubelnde Grundstimmung dadurch in eine gewisse nervöse Hast ausartete, so daß der Chor schier den Atem zu verlieren schien. Demgegenüber gab es aber auch wieder schöne Momente in der Aufführung, die voll befriedigten, so daß Prof. Rüdel am Schluß über starken Beifall dankend quittieren konnte. Das Solistenquartett erfüllte seine Aufgabe im ganzen gut, was besonders von dem Solosatz im innig-

schönen Benedictus zu sagen ist; nur wurde es an einigen Stellen durch Chor und Solisten in den Hintergrund gestellt. Das Klavierkonzert in G-dur spielte Lamond technisch wohl gelungen, vermochte jedoch keinen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Die bedeutendste Leistung am ganzen Musikfest brachte der zweite Tag mit der c-moll Symphonie von Gustav Mahler, die Steinbach in wahrhaft genialer Weise dirigierte, so daß sie zu einem Erlebnis von größt- zügigster Wirkung wurde. Dadurch ging dem Publikum gar bald das Verständnis für dies, in seinem Andante con moto-Satz entzückend idyllische, in seinem vierten und fünften Teil (Urlicht und der große Appell) religiös innige und mächtig ergreifende Werk auf. Maria Philippi sang das sinnige Alt-Solo „O Röschen rot“ sehr edel, der Chor sein „Auferstehn, ja auferstehn wirst du mein Staub“ mit der nötigen verhaltenen Stimmung, bis zuletzt unter Hinzutritt der Orgel das große Crescendo einsetzte, von Steinbach mit so grandioser Plastik aufgebaut, daß es erschütternd wirkte und die Hörer in atemlosem Bann hielt. Widerspruchsvoller hingegen wirkte das vorhergegangene Chorwerk „Das neue Leben“ von Wolf-Ferrari. Aneinander gereihete Stimmungsbilder sind es eigentlich, die uns Dante's Liebe zu Beatrice vor die Seele führen in unleugbar geschickter und zum großen Teil musikalisch feiner Weise, doch zu lang ausgedehnt, so daß bei der gewissen Einseitigkeit des dichterischen Vorwurfs das Interesse nicht durchweg wach bleibt. Kam allerdings hinzu, daß die Wiedergabe dieses Werkes nicht warm genug war, so daß „Das Neue Leben“ hier in Görlitz nicht dieselbe allgemein ansprechende Wirkung auslöste wie kurz vorher in einer anderen Stadt. Zwischen beiden Werken spielte Carl Flesch Glazounow's stark äußerliches a-moll Violinkonzert in ausgezeichneter Weise, die das an Technik äußerst anspruchsvolle Konzert tadellos zur Geltung brachte. Der letzte Tag des Musikfestes war Brahms und Wagner gewidmet. Von ersterem gab es die Variationen über ein Thema von Haydn, die c-moll Symphonie, die Alt-Rhapsodie und vier Vokalquartette. Weihevoll klang das ganze Fest aus in einem Fragment aus „Parsifal“ (Szene aus dem dritten Akt: Karfreitagszauber, Verwandlungsmusik und Schlußszene). Äußerst sympathisch wirkte hier das Auftreten Karl Brauns als Vertreter des Gurnemanz, den er mit schöner Stimme und in musikalisch feinfühler Weise sang. Seine Partner Walter und Denys konnten ihm hierbei nicht völlig folgen; vor allem fehlte es ersterem als Parsifal an dem nötigen stimmlichen Metall. Der Orchesterpart kam unter Steinbach zu schönstem Ausdruck, wenngleich er manchmal etwas diskreter hätte behandelt werden können. — Allen drei Musikfesttagen wohnten der Protektor Graf Hochberg, sowie Prinz Friedrich Wilhelm mit Gemahlin bei. Der Besuch war sehr gut und bewies von neuem die Lebenskraft der Schlesischen Musikfeste; war doch auch diesmal das Programm gegenüber dem vorletzten Fest ein wesentlich größt- zügigeres, welcher Standpunkt für ein Musikfest ja auch der allein maßgebende sein muß.

Max Jacobi

HAGEN i. W.: Die zweite Hälfte der Konzertsaison bot noch mancherlei Bemerkenswertes und Schönes hinsichtlich Programmauswahl und Solisten. Die drei letzten Abende der Konzertsellschaft im besonderen, die wieder hervorragende Gäste hierher führten, erfreuten sich lebhaftesten Zuspruches. Das Hauptwerk des 4. Konzertes war Wolf-Ferrari's Chorwerk „La vita nuova“, dessen gefühlsschwergerische Lyrik und mystisch dramatische Episoden großen Eindruck machten. Der zweite Teil des Programmes bedeutete eine weitere Steigerung: er enthielt einige Wagner-Bruchstücke. Vortreffliches leisteten der Städtische Gesangverein und die Gesangssolisten Richard Breitenfeld, Mientje Lauprecht van Lammen und Cl. Kasselmann. Der 5. Abend brachte Strauß' „Heldenleben“ zu groß- zügiger, monumentaler Wiedergabe, wenngleich sich das Publikum für das Problematische dieser Musik nur wenig erwärmen wollte, sodann Ernst Boehes eindrucksvolle „Tragische Ouvertüre“. Emil Sauer veranlaßte mit seiner Interpretation des Chopin'schen e-moll Konzertes unser sonst so zurückhaltendes Konzertpublikum zu Beifallsäußerungen, die über das Maß des Gewohnten weit hinausgingen. Das 4. Symphoniekonzert räumte die Hälfte seines Programmes dem Komponisten Emanuel Móor ein, dessen Achte Symphonie hier zur Uraufführung gelangte und mit Fug und Recht eine glatte Abfuhr erlitt. Weder waren die Gedanken symphonisch, noch trifft die Bezeichnung Symphonie überhaupt für ein derartiges Orchester-Potpourri zu. Wertvoller erschien desselben Tonsetzers Rhapsodie für Violine, die Robert Pollak mit einschmeichelnd-süßem Ton vortrug. In Mozarts herrlichem A-dur Violinkonzert störte dagegen empfindlich eine zu große Weichheit und Sentimentalität der Auffassung. Brahms' F-dur Symphonie gab diesem Abend dann noch einen würdigen Abschluß. Das 5. Konzert begann mit Berlioz' Harold-Symphonie, für die sich wohl heutzutage kaum noch jemand ehrlich begeistern dürfte. Konzertmeister Hüttisch wandte das Hauptinteresse seinem Bratschensolo zu. Zur Uraufführung gelangte eine Ouvertüre zu Rostand's Lustspiel „Die Romantischen“ von Martin Friedland, die thematisch an des Franzosen reizende Verskomödie anknüpft. Die hochbegabte Pianistin Lonny Epstein fand mit d'Albert's E-dur Konzert ein sehr beifallsfreudig gestimmtes Publikum. Tschaikowsky's Capriccio italien bildete einen etwas groben Abgesang. Der 6. (letzte) Symphonie-Abend begann mit Max Marschals Nachtmusik, die, von Robert Laugs mit großer Sorgfalt interpretiert, durch verschiedene instrumentale Geistesblitze und kleine grotesk-humorvolle Einfälle interessierte. Es folgte ein klassisches Programm: Mozarts g-moll Symphonie und Haydn's G-dur Symphonie No. 13. Beide Werke entzückten durch ihre subtile Ausführung und die Abgeklärtheit des Orchesterklanges unser vorwiegend konservativ gestimmtes Musikpublikum. In Edwin Fischer lernte man einen Pianisten kennen, der aus der Überzahl talentvoller jüngerer Klavierspieler auf einen besonderen Platz Anspruch machen kann. Mit einem Extrakonzert zugunsten der Orchesterkasse verabschiedete sich Robert Laugs, der spiritus rector unseres Musiklebens, der vor-

treffliche Musiker und Dirigent dieser Konzerte, von seinem langjährigen Wirkungskreise, um, wie bekannt, einem Rufe an die Berliner Hofoper zu folgen. Der rassige Heidelberger Pianist Otto Voß, ein Techniker großen Stils, hatte sich in den Dienst der guten Sache gestellt und erfreute durch seinen großzügigen Vortrag von Liszts Es-dur Konzert, sowie Strauß' kniffliger Burleske. — Besondere Erwähnung möge der Kammermusik-Abend der Herren Willi Jinkertz (Klavier), H. Bornemann (Violine) und L. Horwitz (Cello) finden. Brahms' c-moll Trio war sorgfältig studiert und kam sehr eindrucksvoll zu Gehör. Eine besonders reizvolle Gabe boten Geiger und Pianist mit Regers Suite im alten Stil. Otto Laugs, ein jüngerer Bruder des hiesigen Musikdirektors, entpuppte sich in einer schwungvollen „Elias“-Aufführung, die im benachbarten Hohenlimburg stattfand, als ein für das Dirigententum in besonderem Maße befähigter junger Musiker.

Martin Friedland

HALBERSTADT: An der Spitze der musikalischen Darbietungen dieses Winters standen die Konzertveranstaltungen der Fa. Schimmelburg. Zwei frühgereifte Wunderkinder, Winifred Purnell (Klavier) und Sigmund Feuermann (Violine), bildeten den Auftakt. Max Reger führte uns mit seinen Meinungen neben Mozarts Es-dur Symphonie seine Hiller-Variationen vor. Paulus Bache und Carl Braun-Grosser waren die Solisten des 3. Konzerts. Das Programm des Fritz Kreisler-Konzerts (6. Januar) bildete zu einem Teile eine Ehrung Max Bruchs zu dessen 75. Geburtstage. Besonders war dies der Fall in dem von Kreisler unvergleichlich schön gespielten Violinkonzert. Toni Haac sang u. a. Penelopes Trauer aus „Odysseus“. Im letzten Konzert endlich zeigte sich Lebrecht Goedecke als Meistervirtuose auf dem Kontrabaß. — Der Musikverein brachte, unter Fritz Hellmanns Leitung wohl einstudiert, das Requiem von Sgambati. Die Aufführung war von tiefgehender Wirkung und erweckte den Wunsch nach baldiger Wiederholung. Das andere Chorkonzert gestaltete sich zu einer würdigen Gedächtnisfeier Richard Wagners. Unter Mitwirkung hervorragender Solisten wurden von Bruchstücken aus des Meisters Werken u. a. die Abendmahlsfeier aus „Parsifal“ und die Schlussszene aus den „Meistersingern“ geboten. Von den Solistenkonzerten des Musikvereins sind zu erwähnen ein Liederabend Julia Culpis, ein Kammermusik-Abend des Gewandhaus-Quartetts, ein Klavierabend von Josef Pembaur mit dem Klavierkonzert op. 83 von Brahms, und endlich ein Konzert Julius Klengel's, der unter Mitwirkung seiner Tochter Eva Klengel sein Doppelkonzert für zwei Celli vorführte.

Hans Traebert

HALLE a. S.: Das Ereignis der Saison auf chorgesanglichem Gebiete bildete die erste Aufführung von Bachs h-moll Messe durch die Robert Franz-Singakademie unter Alfred Rahlwes' umsichtiger und begeisternder Leitung. Es war erstaunlich, was das Chorinstitut unter ihm leistete. Zeigten sich im ersten Chore bei schwierigen hohen Einsätzen die Stimmen etwas matt, so gewannen sie später an Glanz und Fülle, so daß die Chorleistungen

die Höhepunkte der Aufführung bildeten. Die mitwirkenden Solisten waren nicht auf der Höhe der Aufgabe, deshalb verschweigt des Schreibers Höflichkeit die Namen. — Der Lehrergesangsverein gab unter dem neuen Dirigenten Max Ludwig ein Konzert, das zu der Annahme berechtigt, daß der strebsame Verein unter dem neuen Szepter Höhen erklimmen wird, die ihm früher unerreichbar bleiben mußten. — Die Windersteiner brachten im 6. Konzert Bruckners „Romantische“ und Bleyles „Siegesouvertüre“, die stimmungsvoll und zündend wiedergegeben wurden. Solist war Wassily Sapellnikoff, der Chopins e-moll Konzert glänzend, aber etwas reichlich lebhaft vortrug. Prachtvoll spielte er dann noch Liszts „Der heilige Franziskus auf den Wogen schreitend“. Ihm ebenbürtig zeigte sich die rassige Pianistin Alice Ripper, die an Tonschönheit und Virtuosität selbst die Carreño hinter sich läßt. Wunderbar und ergreifend interpretierte Eugen d'Albert Beethovens G-dur Konzert und machte uns als Dirigent des Theaterorchesters mit den Vorspielen zu seinen Opern „Der Rubin“ und „Der Improvisator“ bekannt. Als Pianist wurde er fast beispiellos vom Publikum gefeiert. — Die vierte Kammermusik des Wille-Quartetts brachte unter Severin Eisenbergers Mitwirkung Mendelssohns c-moll Trio und Brahms' g-moll Quartett. Ein Streichquartett von Arensky fesselte mehr als es erwärmte. — Vida Llewellyn hatte auf ihr Programm Werke gesetzt, die sie wohl gerade noch physisch wiedergeben, nicht aber inhaltlich erschöpfen konnte. Wesley Weimann und Louis Cornell zeigten vorläufig mehr den guten Willen am Klavier.

Martin Frey

HEIDELBERG: Das Heidelberger Bach-Reger-Musikfest (22.—25. Juni) umfaßte sechs Konzerte; drei davon entfielen auf Bach, zwei auf Reger, während im Beschlußkonzert beide Meister zu Wort kamen. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert wird hier unter Philipp Wolfrums Leitung Bachs Kunst intensiv und erfolgreich gepflegt. Aber auch die übrigen Klassiker und die modernen Tondichter erfahren eingehendste Berücksichtigung. Unter letzteren ist es namentlich Reger, von dem fast alle wichtigen Erzeugnisse aufgeführt wurden. Kaum wird anderswo eine überzeugtere und stärkere Reger-Gemeinde existieren als in Heidelberg. Deshalb erscheint hier auch die Zusammenstellung der beiden Namen Bach und Reger und die Begründung hierfür im Programmbuch als durchaus selbstverständlich. Für das Heidelberger Musikleben sind die Voraussetzungen in idealster Weise gegeben: es besitzt ein allen neuzeitlichen Anforderungen entsprechendes Konzertlokal mit wertvollster Orgel (elektrische Traktur und Spieltisch beim Dirigenten), einen weit über 300 wohlgeübte Stimmen zählenden gemischten Chor, ein treffliches Orchester, das unschwer aus der Nachbarschaft (Mannheim, Karlsruhe usw.) verstärkt werden kann, und nicht zum letzten eine für die musikalische Kunst sich sehr interessierende und opferwillige Stadtverwaltung und Bürgerschaft. Das erste Konzert lud seine zahlreiche Hörerschaft in die Peterskirche. Nur Bachsche Werke wurden dargeboten. Universitätsmusikassistent Hermann Popp, n

der Adlatus Wolfrums, begann mit Präludium und Fuge in c-moll. Ein kleiner Defekt am Instrument, der indes rasch behoben werden konnte, verursachte eine unliebsame Unterbrechung. Poppen spielte mit plastischer Hervorhebung der thematischen Gebilde und erzielte eine von allen brutalen Klangeffekten sich fernhaltende künstlerische Dynamik. Vier geistliche Lieder wurden schlicht und innig von Tempe Seng interpretiert. Die Sonate für zwei Geigen und Continuo in C-dur hatte Wolfrum zwei Geigenschören, Bässen und — jedenfalls um den kirchlichen Charakter intensiver zu betonen — im Continuo der Orgel zugewiesen. Mit vier Orgelchorälen gab Wolfrum eine entzückende Probe antizipierter Programmusik. Die Kantate „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ für Chor, 2 Litui und 3 Posaunen beschloß das Morgenkonzert. Dem starken Chor gegenüber wurde zur Unterstützung des sich nicht durchsetzenden Basses der tiefsten Posaunen noch eine Baßtuba beigegeben, die Litui wurden durch hohe (Bach-)Trompeten ersetzt. Im zweiten Konzert wurde der Genuß etwas beeinträchtigt durch ein zu überreiches Programm. Zur Aufführung gelangten von Bach die „Trauermusik“, das selten gehörte „Osteroratorium“, die Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ und das „Magnificat“. Festchor und Festorchester — in letzterem spielten L. Dieter wirkungsvoll die Oboe d'amore, L. Werle-Köln die hohe Trompete — leisteten Vorzügliches. In der Solokantate legitiimierte sich Alida Noordewier-Reddingius als eine der besten Bach-Sängerinnen unserer Zeit. Von den übrigen Solisten imponierten Lilly Hoffmann-Onegin (Alt) durch die Wärme des Tones, Wolfgang Rosenthal (Baß) durch sicherste Technik, während dem einspringenden Tenoristen Wormsbächer die Aufgabe sehr ungünstig „lag“. Wolfrum leitete mit überlegener Kunst den weitverzweigten Ausdrucksapparat, dessen instrumentaler Teil verdeckt musizierte. Sämtliche Werke wurden — wie dies in Heidelberg üblich ist — strichlos aufgeführt. Das dritte Konzert ließ nur Reger zu Wort kommen, und zwar mit zwei Sonaten (op. 122 für Violine und Klavier und op. 116 für Violoncello und Klavier) und einigen Liedern. Am Flügel saß der Komponist, die Violine meisterte Alexander Schmueller und im Violoncello bewies der Italiener Enrico Mainardi, daß er trotz seiner Jugend zu den großen Interpreten zu zählen ist. In den Gesängen (die übrigens vorher nicht bekannt waren), für die Kirchhoff bestellt war, aber absagen mußte, bemühten sich Lilly Hoffmann-Onegin und der auf der Bühne sehr treffliche Mannheimer Tenor Lippmann, ohne indes das richtige Verhältnis zu Reger zu finden. Ganz auserlesene Genüsse bot wieder das vierte Konzert mit Werken von Bach: dritte Orchestersuite in D-dur, Suite für Violoncello allein in C-dur, Drittes Brandenburgisches Konzert, Konzert für zwei Klaviere und Streichorchester und schließlich Kaffee-Kantate (szenisch). Solistisch betätigten sich wieder Schmueller, Mainardi, Reger und Wolfrum und neben letzterem Poppen als Dirigent. In der Kaffee-Kantate taten sich Luise Lobstein-Wirz von hier, anfangs etwas belegt, und die Mannheimer Herren Kromer (Baß) und Lipp-

mann (Tenor) erfolgreich hervor. Das fünfte Konzert zeigte Höhe- und Glanzpunkte im Schaffen Regers, zuerst die Romantische Suite (op. 125), dann das Orchesterlied „An die Hoffnung“ (op. 124), ferner das Konzert im alten Stil (op. 123) und schließlich die Hiller-Variationen (op. 100). Der stattliche Instrumentalkörper spielte unter Regers Führung berückend schön. Ausdrucksvoll sang Frau Hoffmann-Onegin das im deklamatorischen Ton gehaltene Lied. Nach jeder Nummer wurde Reger unzähligmal stürmisch gerufen. Mit dem sechsten Konzert erfuhr das Fest seinen krönenden Abschluß. Der vorzügliche Mannheimer Organist Arno Landmann eröffnete es mit Regers großzügiger Phantasie und Fuge über den Namen „Bach“; dann sang Frau Noordewier künstlerisch vollendet die — ein seltener Ausnahmefall — zwar gekürzte, aber immer noch sehr langgedehnte Hochzeitskantate „O holder Tag“, worauf das Fünfte Brandenburgische Konzert folgte. Das letzte Wort hatte Reger mit seinem monumentalen 100. Psalm. Die gewaltige „Symphonie“ für Chor, Orchester und Orgel erzielte wieder, wie bei ihrer hiesigen Erstaufführung, kolossalen Erfolg: Reger wurde gefeiert wie ein Triumphator.

Karl August Krauß

LEMBERG: Die Gastspiele auswärtiger Kräfte gaben auch dieser Saison das eigentliche Gepräge, vor allem fünf Orchesterabende der Warschauer Philharmoniker (Leiter: Z. A. Birnbaum) und des Wiener Tonkünstlerorchesters (Oskar Nedbal). Das Repertoire bestand aus Werken von Beethoven bis Strauß; manches war für Lemberg neu („Heldenleben“ von Strauß und „Nocturnes“ von Debussy). Von polnischen Komponisten kamen zu Worte: Paderewski (Symphonie), Rózycki („König Kofetua“) und Szymanowski (Ouvertüre). — Der hiesige Musikverein (Direktor Soltys) spielte zum erstenmal Mahlers Erste Symphonie, „Nocturnes“ von Debussy, Glazunow's Violinkonzert (T. Szulc), Jachimecki's Symphonische Phantasie, Karłowicz' „Stanislaus und Anna Oswiecims“ (symphonische Dichtung) und Zeleński's Symphonie. — Zu den schönsten Konzerten gehörten wohl die des Brüsseler Streichquartetts. — Eine Reihe auswärtiger Solisten (Casals, Marteau, Urlus, Kubelik u. a.), sowie polnischer (Paderewski, A. Rubinstein, V. Kurz, M. Zadora, Wacław Kocharński, Perutz, die Damen Szymanowska, Korolewicz, Argasińska, Ottawowa u. a.) gaben ihr Bestes, und es fehlte nicht an rauschenden Erfolgen. — Einige Kammer- und Chorkonzerte (darunter ein historischer Abend), eine Aufführung von „Quo vadis“ Nowowiejski's, ein paar Musikvorlesungen und eine stattliche Anzahl populärer Musikabende mit einheimischen Künstlern vervollständigten das Musikleben der Hauptstadt Galiziens, die nach einem ständigen Orchester dürstet.

Dr. Adolf Chybiński

LÜBECK: Auch im verflossenen Jahre standen die das Rückgrat des Lübecker Musiklebens bildenden acht Symphoniekonzerte vom Verein der Musikfreunde unter Leitung von Wilhelm Furtwängler, einem ausgezeichneten Musiker von überragender Bedeutung, dessen Besitzes wir uns aufrichtig freuen dürfen. Nicht mit allen Nummern des Winters hatte der Dirigent

gleichen Erfolg. Den stärksten erzielte er mit Bachs 5. Brandenburgischem Konzert, das wir schlechthin vollendet hörten. Mit einem Achtungserfolg mußte sich Max Reger für seine in der orchestralen Einkleidung sicher einen großen Fortschritt bedeutende, in der Erfindung aber nicht immer hervorragende Romantische Suite begnügen, und nicht größer war die Wirkung, die Ernst Boehes Tragische Ouvertüre ausströmte. Für sein A-dur Klavierkonzert warb Walter Braunfels selbst, ohne indes für das im ganzen für den Spieler undankbare Werk die erwartete Gegenliebe zu finden. Unverdient gering eingeschätzt wurde Paul Dukas' „Zauberlehrling“, dessen feinem Humor Furtwängler mit überlegenem Können gerecht wurde. Zu den Großtaten der Konzerte gehörte die Auslegung der Beethovenschen Symphonieen (Vierte, Sechste, Achte und Neunte), die Furtwängler sämtlich auswendig dirigierte; nicht minder bedeutend erwies er sich als Interpret der Symphonieen von Bruckner (E-dur), Schubert (h-moll), Brahms (c-moll) und Tschaikowsky (h-moll). Solistisch wirkten mit Henri Marteau, der außer einem Mozart-Konzert mit seinen Schülern, den Konzertmeistern Szántó und Nowack, das Vivaldische Konzert für drei Violinen in der von Medefind besorgten Klavierbearbeitung des bezifferten Basses spielte, Maria Freund (Kindertotenlieder von Mahler), Germaine Schnitzer (Griegs a-moll Konzert), Carl Erb, Walter Braunfels und Tilly Koenen, in der Neunten Symphonie Käte Neugebauer-Ravoth, Margarete Küller, Richard Fischer und Arthur van Eweyk. Der Mitwirkung des Philharmonischen Chors verdanken die Hörer die Bekanntschaft mit Liszts XIII. Psalm, in dem Carl Erb das Tenorsolo hervorragend schön sang; dankbar entgegengenommen wurde auch die Brahms'sche Rhapsodie, für deren Männerchor der Lehrer-Gesangverein mit eintrat. In seinen eigenen Konzerten brachte der dem Verein der Musikfreunde angegliederte Philharmonische Chor Schumanns „Paradies und Peri“, Max Regers Choralkantate „O Haupt, voll Blut und Wunden“ und das Brahms'sche Requiem zur Aufführung. Letzteres dirigierte für den erkrankten Furtwängler Hermann Abendroth (Essen). In den gewohnten und stark besuchten Kammermusik-Abenden von Frä. Clara Herrmann lernten wir zum ersten Male das Petersburger Streichquartett kennen, das mit je einem Quartett von Rubinstein und Tschaikowsky (op. 22) und dem Arensky'schen D-dur Quintett op. 51 den ersten Abend bestritt. Für die beiden andern Abende waren Willy Heß und Eva Lißmann und Joseph Preß mit unserem einheimischen Klarinettenisten Julius Gerber verpflichtet. Letzterem verdanken wir, daß wir nach viel zu langer Pause wieder einmal Brahms' Klarinetten trio op. 114 hörten. Erfreulicherweise durfte auch die Lübecker Kammermusikvereinigung in diesem Jahr sich reger Unterstützung erfreuen. In den vier Konzerten, in denen abwechselnd Andreas Hofmeier und Wilhelm Furtwängler am Flügel saßen, hörten wir als Neuheiten Brahms' f-moll Sonate op. 34 für zwei Klaviere, Wolf-Ferrari's Fis-dur Trio op. 7, César Franck's A-dur Sonate für Violine und Klavier und Hans Pfitzners Cellosonate op. 11

in fis-moll. Als großen Gewinn durfte man für die Vereinigung buchen, daß sie in unserm Konzertmeister Szántó einen ausgezeichneten neuen Geiger erhielt. Die unter Leitung Karl Lichtwarks, unseres Organisten an St. Marien, stehende Vereinigung für kirchlichen Chorgesang fügte ihren Konzerten als Novitäten ein: drei Motetten von Jakob Handl (Gallus), ein Laudate dominum von Theodor Weinlig, dem Lehrer Richard Wagners, und Peter Cornelius' leider viel zu wenig bekanntes Requiem zu den wundervollen Worten Friedrich Hebbels. Gut besuchte Kirchenkonzerte veranstalteten auch Organist Wilhelm Stahl an der St. Matthäikirche und Paul Muthel an der St. Gertrudkirche. Beide warben mit starkem Erfolg für neue Werke Hans Fährmanns. Großen Erfolges konnte sich auch die unter Leitung von Dr. Wirth stehende Niederländisch-Historische Konzertvereinigung erfreuen, die in der reformierten Kirche konzertierte. Auf sein 25jähriges Bestehen durfte der Lübecker Lehrer-Gesangverein (Chormeister Rudolf Hellmrich-Hamburg) zurückblicken. In dem Festkonzert wirkten das Ehrenmitglied Willy Burmester und Alfred Schmidt-Badekow mit, in den übrigen Abenden Robert Kothe und Elsa Flith. — Mit Solistenkonzerten waren wir in diesem Winter nicht besonders reich gesegnet, da der Boden für sie zu wenig ergiebig ist. Raoul von Koczalski veranstaltete wie in den Vorjahren einige Klavierabende. Darüber konnte man mit ihm streiten, ob die Bezeichnung als Chopin-Liszt-Fest glücklich gewählt war, aber rechte Festabende waren es. Unsere einheimische Altistin Annemarie Huber konzertierte mit dem ausgezeichneten Hamburger Konzertmeister Jan Gesterkamp, die Geigerin Erika Besserer mit Ida Sothmann und Margarete Walte. Erstmalig stellte sich der Geiger Dr. Wolfgang Bülow vor. Einen ausgezeichneten Verlauf nahm der Sonatenabend der Herren Szántó und Furtwängler. Endlich darf noch auf ein Konzert von Gustav Havemann und Julius Klengel hingewiesen werden. Ersterer brachte als Novität fünf Stimmungsbilder für Violine und Klavier von Stephan Krehl mit, die hier ihre Uraufführung erlebten. Den fein geformten und liebenswürdigen Kompositionen möchte man wünschen, daß sie nicht mehr lange Manuskript bleiben. Die Zuhörerschaft nahm die Neuheit dankbar entgegen.

J. Hennings

MEININGEN: Im Mittelpunkt fast aller Veranstaltungen der diesjährigen Saison standen Regersche Werke. Das mag für den ersten Augenblick wohl verwunderlich erscheinen, indessen kam der Konzertbesucher dabei sehr auf seine Kosten. Im 1. Orchesterkonzert wurde Regers op. 124 „An die Hoffnung“ zur Uraufführung gebracht; Anna Erler-Schnaudt-München sang die Solopartie mit bestem Gelingen. Begeisterte Aufnahme fanden auch des Komponisten „Romantische Suite“ op. 125 im IV. Abonnementskonzert und „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie“ op. 108, während das Klavierkonzert in f-moll op. 114 trotz der großzügigsten Auslegung durch Frieda Kwast-Hodapp doch recht kühl ließ. Von den solistischen Gaben Originalen über den bisher

genannten noch eine glanzvolle Wiedergabe von Mozarts A-dur Konzert für Violine durch Karl Wendling erwähnen. — Von den Sängerinnen konnte Beatrix Lauer-Kottlar, die wir am Wagner-Abend hörten, am wenigsten genügen; in einem Pensionsfondskonzert sang Käthe Pirschel Lieder — nein besser gesagt „seichte Sächelchen zur Laute“, die eigentlich nicht in den Rahmen eines vornehmen Orchesterkonzerts gehören. Da boten die Kammermusik-Abende doch weit bessere Solisten: Käthe Hörder sang einige gar reizende Lieder, und vor allem gefiel Maria Eschment mit ihren wundervollen Liedergaben von Berger, Grieg, Reger und Wolf. Unser wackeres Quartett betätigte sich allabendlich, und unsere Kammermusikvereinigung bot mit Schuberts „Oktett“ und „Forellenquintett“ und Beethovens „Septett“ gar auserlesene Gaben. Nicht unerwähnt möchte ich auch die Aufführung von Juons Klavierquartett op. 50 lassen; der Komponist konnte sich reichsten Beifalls erfreuen. Der Meininger Singverein, der auch unter Regers Leitung steht, brachte Wolftrons „Weihnachtsmysterium“ zur gelungenen Aufführung. Chor und Orchester hielten sich wacker; weniger glücklich war man in der Wahl der Solisten, von denen namentlich die Vertreterin der Partie der Maria (Luise Lobstein-Wirz) nicht genügte. Vorzüglich wie immer war Gertrud Fischer-Maretski. Alle Solisten überragte um ein Bedeutendes George A. Walter als „Evangelist“. Der Besuch der Veranstaltungen war anfangs recht gut, nahm aber gegen Schluß der Saison hin merklich ab. Karl Paulke

M-GLADBACH: Mit großer Befriedigung sieht man hier allgemein auf den Verlauf der diesmal recht früh zu Ende gegangenen musikalischen Saison, die dank dem Eifer und der Umsicht, mit der ihr Musikdirektor Gelbke diente, ein erheblich gesteigertes Interesse nicht nur unter den Musikfreunden innerhalb des städtischen Bannkreises, sondern weit darüber hinaus, als schönstes Ergebnis zeitigte. Der städtische Gesangsverein Cäcilia stand natürlich im Vordergrund. Durch seine fünf Abonnementskonzerte vermittelte er u. a. Haydns „Jahreszeiten“, „Fausts Verdammung“ und die „Matthäuspassion“, außerdem Mahlers erste Symphonie in D-dur, Brahms' Rhapsodie und seine F-dur Symphonie. Ferner verdienen Erwähnung: „Brigg Fair“ von Frederick Delius, Brahms' Violinkonzert und Saint-Saëns' zweites Klavierkonzert, außerdem Brahms' Paganini-Variationen. Als Solisten wirkten u. a. mit: das Ehepaar Senius, Thomas Denys, Rudolf Moest, Matthäus Roemer, Mientje Lauprecht van Lammen, Paula Weinbaum, Frieda Kwast-Hodapp, Erik Schmedes, Julius von Raatz-Brockmann, Anna Kämpfert und Maria Philippi. Neben den fünf Cäcilia-Konzerten fanden besondere Beachtung sechs Symphoniekonzerte, die u. a. je einen russischen und französischen Abend brachten, ferner zwei Orgelkonzerte, in denen Gelbke u. a. Bach, Reger, Debussy und Liszt zu Worte kommen ließ. Schließlich verdienen in dem Rückblick zwei Kammermusik-Abende Erwähnung, in deren letztem das Gürzenich-Quartett den offiziellen Schluß der Konzertsaison herbeiführte.

Karl Thoma

MÜNSTER i.W.: Die acht Konzerte des Musikvereins nahmen ihren Anfang mit Max Reger an der Spitze, der seiner Serenade op. 95 einen glänzenden Erfolg sicherte. Den Klavierpart im 5. Brandenburgischen Konzert spielte er zu diskret. Erika Hehemann erschöpfte den Inhalt Regerscher Lieder nicht vollkommen. Eine begeisterte Aufnahme fand Zöllners F-dur Symphonie, die er selbst dirigierte. Felix Berber geigte die Violinkonzerte von Bach und Thomassin musikalisch und technisch vollkommen. Im 3. Konzert sang Tilly Cahnbley-Hinken, deren Leistungen hier, wie auch bei einem eigenen Liederabend auf ganzer Höhe standen. Weniger bewährte sich Frl. Gröne, die das Podium etwas zu früh betrat. Dagegen bot Hans Bottermund mit dem Konzert in a-moll für Violoncell von Saint-Saëns nach jeder Richtung hin etwas Vollkommenes. In Bachs „Der zufriedengestellte Äolus“ zeigte sich Julius Raatz-Brockmann als ein hervorragender Vertreter der Gesangkunst. Eine Wiederholung von Dvořák's Symphonie „Aus der neuen Welt“ war sehr willkommen. Mit einheimischen Kräften führte der Musikverein im 7. Konzert Bruckners Te Deum auf. Dagegen wäre nichts einzuwenden gewesen; doch hatte man auch für die Besetzung der Tenorpartie in Schuberts Stabat Mater auf einen Berufssänger verzichtet, was der Aufführung nicht zum Vorteil gereichte. Einen ungetrübten Genuß gewährte das Klingler-Quartett in drei Streichquartetten von Haydn, Mozart und Beethoven. Die Orchesterleistungen innerhalb der Vereinskonzerte waren unter Dr. Nießens Leitung sehr befriedigend. Von einer stilgerechten Auffassung zeugten die zweite Symphonie und die Missa solennis von Beethoven, welche letztere am ersten Cäcilientag zur Aufführung kam. Der Chor des Musikvereins stand hier wie auch bei den übrigen Aufführungen von Vokalwerken auf voller Höhe. Gute Solisten waren in Elfriede Goette, Anna Graeve, Richard Fischer und Arthur van Eweyk gewonnen. Der zweite Cäcilientag brachte an größeren Werken Schumanns Faustszenen, die c-moll Symphonie von Brahms und Regers „Nonnen“. Ein Konzert des Berliner Domchors fand in dem neu erbauten, ca. 3000 Personen fassenden Schützenhofsaal vor ausverkauftem Hause statt. Trotzdem wir durch den einheimischen Domchor an tadellose Aufführungen kirchlicher Werke gewöhnt sind, überraschten die kunstgerechten Leistungen allgemein, obgleich es sehr an einer deutlichen Textaussprache mangelte. — Die Bekanntschaft mit vielen neueren Werken vermitteln uns die Symphoniekonzerte der Kapelle des Infanterieregiments No. 13, deren saubere Wiedergabe volle Anerkennung verdient.

Ernst Brüggemann

NORDHAUSEN a. Harz: Unter Gustav Müllers Leitung fanden sechs philharmonische Konzerte statt, der Konzertverein veranstaltete fünf Konzerte, der Frühschere Gesangsverein führte zwei große (Händels „Saul“, Mozarts „Requiem“) und mehrere kleinere Chorwerke unter Musikdirektor Lindenhans Führung auf. Besondere Erwähnung verdienen die von Kapellmeister Müller ins Werk gesetzten vier Abende zeitgenössischer Komponisten. Als Gastdirigenten traten mit einer besonderen Auswahl eigener

Kompositionen auf: Hugo Kaun, Georg Schumann, Philipp Rüfer und Max Schillings. Diese Komponistenabende haben bei uns mit Recht die lebhafteste Anerkennung gefunden; Schillings wurde besonders gefeiert. Aus der Schar der in den Konzerten auftretenden Solisten nenne ich Anton van Rooy, Georg Schumann, M. Geller, Erna Müller-Baldus, Teresa Carreño (Tschaikowsky b-moll No. 1) und als hervorragende Wagnersängerin Anna Schabbel-Zoder. Prof. Schumann gab einen Kammermusik-Abend mit großem Erfolge. Unsere heimische Pianistin Claire Adolph hatte sich mit Hofkonzertmeister Plümer (Violine) und Wörl (Violoncello) zu zwei Konzerten vereinigt. Proben edelster Kammermusik alter und neuer Meister (Trio F-dur op. 18 Saint-Saëns) wurden uns geboten. Im leichten Genre der Musik vergnügten Lisa und Sven Scholander und Sofie Heymann-Engel mit ihrem Ensemble. Einem eigenen Konzertabend veranstalteten endlich noch Minna Löllke und Ida Klepzig; sie spielten mit gutem Erfolge u. a. die Sonate für zwei Klaviere D-dur K. No. 448 von Mozart. Wir können mit großer Befriedigung auf die musikalischen Darbietungen in unserer Stadt zurückblicken.

Friedrich Gewalt

PARIS: Der vor einem Jahr entdeckte Komponist Fanelli, dessen Werke schon 20 bis 30 Jahre alt sind, fand schließlich durch die Bemühungen der Schriftstellerin Judith Gautier, die sich rühmen darf, die älteste Wagnerianerin Frankreichs zu sein, und die auch Fanelli schon längst entdeckt haben will, eine Gruppe von Beschützern, die es ihm ermöglichten, im Châtelet ein eigenes Orchesterkonzert zu geben. Zur Aufführung gelangten die „Impressions Pastorales“ von 1890, die in zwei Riesensätze zerfallen, von denen der erste eine Stunde und der zweite 45 Minuten dauert. Die Programmmusik wird hier auf die Spitze getrieben, denn jeder der beiden Sätze zerfällt wieder in ein Dutzend lose zusammengefügte kleiner Tonbilder, die zugleich Naturbilder sein sollen. Weder die Motive noch ihre Entwicklung imponieren aber, und so bleibt nur die bunte Orchestrierung übrig, die allein nicht für alles andere aufkommen kann. Der Eindruck war vorwiegend eine allgemeine Ermüdung. — Die Gesellschaft für klassischen Gesang entriß noch einmal die „Sieben Worte am Kreuz“ von Haydn der Vergessenheit. Der von Felix Rougel gebildete kleine Chor wurde seiner Aufgabe vollkommen gerecht, während das Soloquartett nicht ganz auf der Höhe war. Die vorzügliche Koloratsängerin Vallin wirkte zwar mit, aber nicht im Oratorium Haydns, sondern nur in eigenen Solostücken, unter denen die Arie aus Franck's Redemption am besten gefiel. — Die „Société Musicale Indépendante“, die sich den Ausländern gegenüber empfänglicher zeigt als die anderen Gesellschaften dieser Art, brachte in zwei Konzerten eine interessante, aber merkwürdig disponierte Cellosone von Kodaly, eine lobenswerte neue Klaviersonate des Ungarn Zagon, der sein Werk selbst vortrug, und ein neues Streichquartett von Janco Binenbaum, das die Hoffnungen rechtfertigte, die er durch das Quintett des letzten Jahres erregt hatte. — Die „Moderne Gesellschaft

für Blasinstrumente“ hat ihren 18. Jahrgang angetreten, und schon diese Lebensdauer spricht für ihre Bedeutung. Sie gab diesmal ein Quintett für Klavier und vier Bläser von Albéric Magnard, das allzu sehr die Spuren eines Jugendwerkes trägt, eine sehr melodische Vilanelle für Horn von Paul Dukas und zwei hörenswerte Stücke für Bläserorchester des Engländer Brockway. — Äußerst zahlreich waren im Laufe des Mai die Pianistenkonzerte. Den tiefsten Eindruck hinterließ diesmal Frederic Lamond, der wohl jetzt der eigenartigste Beethovenspieler ist. Zu erwähnen sind ferner die Herren Backhaus, Weingarten, Radwan, Lazare Lévy und die Damen Bompard, Delevoye, Aussenac, Herr-Japy, Morsztin, Beaulavon, die ein tüchtiges Trio von Dallier zu Ehren brachte, Laulérie und Caffaret. Als hoffnungsvolles Wunderkind spielte der zwölfjährige Sigmund Feuermann am gleichen Abend drei Violinkonzerte mit Orchesterbegleitung von Mozart, Beethoven und Richard Strauß. Mozart lag ihm am besten. Als Geigerin von Bedeutung stellte sich Amalie Streicher in Bachs Chaconne und in Brahms' Geigensonate op. 100 vor. Manuel Quiroga machte einen günstigen Eindruck im g-moll Konzert von Bruch, wenn auch ohne Orchester, und Figuerido spielte in einem 1. Konzert nur Beethoven und in einem 2. Sonaten von Strauß, Lekeu und Franck. Als talentvolle junge Geigerin ist endlich die Ungarin Ibolyka Gyarfás zu nennen. — Unter den Gesangskonzerten erregte dasjenige von Maria Freund wohl das meiste Interesse. Sie sang Schumanns Frauenliebe und verschiedene Lieder von Brahms, Mussorgski und Mahler. Die stimmbegabte russische Sängerin Frau Sachnowskaja brachte eine ausgezeichnete Auswahl russischer Lieder von 14 verschiedenen Komponisten zu Gehör. — Der französische Bariton Charles Sauteret singt auch deutsche Lieder mit vorzüglicher Aussprache. Am besten lag ihm „Auf dem Wasser zu singen“ von Schubert. Er entriß auch Glucks „Mekkapilger“ mit Recht der Vergessenheit. — Der Prager Lehrerchor, der letztes Jahr am Pariser Gesangsfest einen ersten Preis davontrug, unternahm dieses Jahr eine eigene Konzertreise durch Frankreich. Neben den ersten Kompositionen von Smetana und Dvořák wirkten namentlich die von dem Dirigenten Spilka glücklich arrangierten Volkslieder. Felix Vogt

PLAUEN i. V.: Unsere Konzertvereinigungen brachten in der vergangenen Saison wieder eine Reihe erlesener Konzerte, unter denen das 218. Konzert des Richard Wagner-Vereins unter Mitwirkung Knötes und des Winderstein-Orchesters, das mit ausschließlich Wagnerschen Schöpfungen dem Gedächtnis des großen Toten gewidmet war, und der Beethoven-Abend des Konzertvereins (Erste und Dritte Symphonie), ausgeführt von der städtischen Kapelle unter ihrem Kapellmeister M. Werner außergewöhnliche Bedeutung erlangten. Ihren übrigen Konzerten gaben beide Vereinigungen durch eine Reihe namhafter Solisten Glanz und Kraft. Im Wagnerverein gastierten Julia Culp, Marianne Alfermann, Alice Ripper, Germaine Schnitzer, Teresa Carreño und Fritz Kreisler, während der Konzertverein Alexander

Heinemann, Marga Neisch, Renée Chemet, Joan Manén und Wilhelm Backhaus zur Mitwirkung gewonnen hatte. — Der Musikverein (Kgl. Musikdirektor A. Riedel), der infolge Teilnahmslosigkeit des singenden und hörenden Publikums leider bis zu der geplanten Neugründung eingeschlafen ist, brachte als letztes Konzert Bachs „Johannespassion“ zu Gehör und der Lehrergesangsverein unter derselben Leitung bei der Feier seines 25jährigen Bestehens Arnold Mendelssohns eindruckstarke „Pandora“. — An größeren orchestralen Werken hörten wir neben den bereits genannten Wagnerschen und Beethovenschen Werken die Symphonien No. II und V von Beethoven, No. III von Brahms, No. IV von Glazounow, die Jupitersymphonie von Mozart und eine Reihe symphonischer Dichtungen von Bleyle, Hausegger, Strauß, Rimsky-Korssakow u. a. — Die beiden Kammermusik-Abende des Konzertvereins brachten eine Paduana für vier Krummhörner von J. H. Schein, eine Serenade für acht Blasinstrumente von Mozart, Beethovens Sextett in Es für dieselbe Besetzung, eine Anzahl Werke für Viola d'amour (Niels Vogel), ein Streichoktett von Svendsen u. a. Paul Hertel

PRAG: Nun sind die letzten Konzerte glücklich unter Dach und Fach gebracht, und die bedrohte Menschheit atmet erleichtert auf. Marteau gab nach langer Zeit wieder einen eigenen Abend. Daß der Künstler einen vollen Erfolg hatte, braucht nicht erst begründet zu werden. Nur stellte sich auffallenderweise das Publikum gerade zu diesem Konzerte nicht zahlreich ein, obwohl gerade heuer von einer Geigerinvasion in Prag im Gegensatz zu früher nicht die Rede sein kann. Auch der zweite d'Albert-Abend bot wieder einen seltenen Genuß, ebenso der Beethoven-Abend, in dem Lamond und die Koloraturdiva der Wiener Volksoper Klara Musil mitwirkten. Lisa und Sven Scholander haben ihre schon so oft erprobte Zugkraft aufs neue glänzend erwiesen. Im Konzert des Privatvereins zur Unterstützung der Hausarmen hat sich die Berliner Konzertsängerin Charlotte Herpen als sehr stimmgebende und geschmackvolle Sängerin vorteilhaft eingeführt. Den orchestralen Teil des Konzertes besorgte das tüchtige Konservatoriumsorchester unter der Leitung seines verdienstvollen Dirigenten Heinrich von Kaan.

Dr. Ernst Rychnovsky

RHEINPFALZ: Das musikalische Leben in der Rheinpfalz hat in der abgelaufenen Saison einen so weiten Umfang angenommen, daß man von einer wirklichen Konzertflut zu sprechen berechtigt ist. Aber erfreulich an dieser Tatsache ist, daß fast sämtliche Darbietungen ein hohes Niveau künstlerischer Betätigung erreichten, hervorgerufen hauptsächlich durch die Nähe Mannheims und Heidelbergs mit ihren Musterkonzerten. Neulinge in der Reihe konzertierender Städte der Pfalz sind Germersheim und Homburg; jenes pflegt vorab die Kammermusik, während dieses bereits zwei Oratorien — „Die Schöpfung“ und „Paulus“ — unter Leitung von Dr. Krome (Saarbrücken) herausbrachte. Lebhaftester Zustimmung erfreuen sich in Speyer die Konzerte des Liedertafel-Cäcilienvereins (Dirigent:

M. Stahl) und der „Fidelia“ (Dirigent: K. A. Krauß); von ersterem sei eine sorgfältig vorbereitete Aufführung der „Neunten“ von Beethoven, von letzterer ein Hans Pfitzner-Abend hervorgehoben. In Kaiserslautern imponierten insbesondere Cäcilienverein und Musikverein (Dirigent: August Pfeiffer) mit einer Aufführung des wert- und wirkungsvollen Oratoriums „Quo vadis?“ von Nowowiejski. Reges Leben entfaltet daselbst auch der „Männerchor“ (Dirigent: Großmüller), der neben der Vokalmusik auch die großen Instrumentalformen gebührend berücksichtigt. Neustadts Liedertafel und Cäcilienverein (Dirigent: Hagren) verzeichnen die Aufführungen von Bruchs „Frithjof“, Beethovens „Fünfter“ usw. und vieler Kammermusikwerke. In Frankenthal kam durch den Cäcilienverein (Dirigent: A. Berg) „Ein deutsches Requiem“ von Brahms zum guten Vortrag; der Musikverein (Dirigent: Schermer) pflegt vorzugsweise die Instrumental-, der Liederkrantz (Dirigent: Julius Schmitt) die Chormusik. In Pirmasens und Zweibrücken, die häufig durch Zusammenschluß ihrer Kräfte Höhepunkte erreichen, sind Cäcilienverein (Dirigent: Bensch), Männerchor (Dirigent: Ott) und Musikverein (Dirigent: Fr. Schörry) die wichtigsten Faktoren des Musiklebens. Neben weniger umfangreichen Werken kamen auch — eben durch jenen Zusammenschluß — Monumentalschöpfungen von Beethoven, Wagner, Brahms u. a. zur restlosen Wiedergabe. In Landau arbeitet erfolgreich der Musikverein (Dirigent: E. Walter) sowohl auf dem Gebiete der Chor- als der Instrumentalmusik. In Neustadt, Pirmasens, Landau und Zweibrücken konzertierten die „Meininger“ mit Max Reger an der Spitze und Lonny Epstein als trefflicher Pianistin. Außergewöhnlich lang ist die Reihe der zumeist ausgezeichneten solistischen Kräfte, die in verschiedenen Konzerten der Pfalz auftraten. Sie alle nur nennen, würde Seiten beanspruchen. — Mit großem Verständnis wird in der Pfalz der Männergesang betrieben, der jetzt mehr als früher nach wertvolleren Erzeugnissen greift.

Karl Aug. Krauß

RIGA: Die Hauptanziehungskraft im zweiten Zyklus der Abonnementskonzerte des Rigaer Symphonieorchesters bildete die Aufführung von Beethovens „Neunter“. Georg Schnéevoigt (die Klassiker sind nicht gerade seine Stärke) vermochte den gewaltigen musikalischen Stoff zwar nicht in seiner vollen Tiefe auszulösen, bot aber immerhin eine anerkennenswert tüchtige Leistung, vom Orchester wirksamst unterstützt. Der Chor vermochte höheren Anforderungen nicht standzuhalten und war, namentlich was die Männerstimmen anbetrifft, numerisch bei weitem nicht vollzählig genug besetzt. — Einen ausgezeichneten Tschaikowsky-Dirigenten lernte man in der Person Wassili Safonoffs kennen. Die Wiedergabe der Sechsten Symphonie des russischen Meisters war in Klang, Farbe und Stimmung eine hervorragende Leistung und glich unter seinen wissenden Händen in allen seinen Teilen einer Neuschöpfung, die alle früheren Darbietungen der Symphonie weit übertraf. Von Solisten zeichneten sich namentlich der zwölfjährige Violinvirtuose Jascha Chaifetz mit dem für sein Alter einfach glänzenden Vor-

trag von Mendelssohns Violinkonzert, sowie der gleichfalls stürmisch gefeierte Wagner-Sänger Heinrich Knotte aus. Carl Waack

STETTIN: Viel Großes und Schönes schuf wieder die von starker innerer Triebkraft besetzte Direktion Robert Wiemanns, und zwar auf oratorischem Gebiet eine poesievolle Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri“ mit Käthe Neugebauer-Ravoth in der Titelpartie und Paul Schmedes im Tenorfach, ferner eine auf feine künstlerische Wirkungen gestellte, im einzelnen wohl etwas kirchenfremde Feier der Matthäus-Passion, deren solistische Besetzung leider zu wünschen ließ. An Symphonien brachte uns Wiemann Beethovens Zweite, die mit großem Wurf hingestellte Lisztsche Faust-Symphonie und — ein Ereignis für das bisher Mahler-fremde Stettin — die Vierte dieses einzigartigen Impressionisten, mit Elisabeth Ohlhoff in der Sopranpartie. Trefflich bewährten sich in den genannten Aufführungen der Musikvereinschor und das Stadttheaterorchester. Auch als feinsinniger Kammermusikspieler und -tonsetzer zeigte sich Wiemann in seiner modern und geistreich gedachten d-moll Violinsonate, deren Streichpart die kernig-frische Anna Hegner vertrat. — Sehr Bedeutendes, aber wenig Neues brachte das Berliner Blüthner-Orchester. Unter Panznerns Meisterführung gab es Tschaikowsky's „Pathetische“ in berückender Farbenpracht und unter Siegmund von Hausegger ein sehr bekanntes Programm in einer so überragend geisteskräftigen Gestaltung, daß man vor neuen Erlebnissen zu stehen vermeinte. Ulrich Hildebrandt

TEPLITZ-SCHÖNAU: Unsere Philharmonischen Konzerte hatten mit der letztverflossenen Saison den 15. Jahrgang ihres Bestehens zu verzeichnen. Für ihre künstlerische Wertung auch im heurigen Jahre geben das Programm sowie die verpflichteten Solisten den besten Maßstab. Aus Eigenem stellen wir unser Kurorchester, das unter dem städtischen Musikdirektor Johannes Reichert — weiteren Kreisen auch als Dirigent der Volks-Singakademie in Dresden bekannt — ein hervorragender Instrumentalkörper geworden ist. An größeren Orchesterwerken kamen zur Aufführung im 1. Konzert Haydns Symphonie in G-dur (No. 13) und Brahms' Vierte Symphonie; im 2. Händels Concerto grosso No. 7 in B-dur (in der Bearbeitung von Reichert); im 3. die f-moll Symphonie op. 36 von Tschaikowsky und Liszts „Mazepa“; im 4. Bruckners Zweite Symphonie (zum ersten Male) und als Besonderheit Korngolds „Schauspiel-Ouvertüre“; im 5. Bachs „Brandenburgisches Konzert“ No. 3 in G-dur (zum erstenmal) und von d'Albert dessen Jugendwerk, eine Symphonie in F-dur; endlich im 6. (aus dem Manuskript) die symphonische Dichtung „Aus sonnigen Jugendtagen“ von Alexander Myon, „Lustige Ouvertüre“ von Weingartner und „Toteninsel“ aus der Böcklinphantasie von Felix Woyrsch. Germaine Schnitzer spielte außer kleineren Stücken von Mozart, Schubert und Chopin das Griegsche Klavierkonzert; Willy Burmester gab uns ein Violinkonzert von Viotti (No. 22 in a-moll) zu hören und außerdem einige eigene Bearbeitungen seltener Stücke von Padre Martini, Weber und J. N. Hummel. Zu

diesen feinen Sächelchen hatte Burmester Alfred Schmidt-Badekow als Begleiter. Der jugendliche Cellist Bottermund brachte Dvořáks Violoncellokonzert zu Gehör, außerdem noch eine „Elegie“ von Gabriel Fauré. Dem Tenor Paul Schmedes danken wir die Kenntnis der „Glockenlieder“ von Max Schillings; Eugen d'Albert bereitete uns mit dem 5. Konzert von Beethoven einen hohen Genuß; er spielte außerdem den ganzen „Carnaval“ von Schumann. Katharina Fleischer-Edel sang Lieder von Wagner („Die Rose“, „Schlaf ein, holdes Kind“, „Die Erwartung“), Strauß, Weingartner und Reichert. Der den „Philharmonischen“ angegliederte Kammermusik-Abend führte uns das „Böhmische Quartett“ zu. Die prächtigen Musiker ließen sich mit Beethoven, Dvořák und Tschaikowsky hören. Anton Klima

WIESBADEN: Die letzten Kurhaus-Konzerte standen, da der Musikdirektor beurlaubt ist, zum Teil unter Leitung des recht tüchtigen und zuverlässigen zweiten Kapellmeisters Herrn Irmer; zum Teil war Carl Friedberg — im Laufe des Winters schon als Klaviervirtuos hier lebhaft gefeiert — zur Direktion berufen: Regers großangelegten „Symphonischen Prolog“, Schillings' etwas schwächlichen „Seemorgen“, Strauß' jugendmutigen „Macbeth“ hat er mit viel Schwung und plastischer Herausarbeitung aller Feinheiten der Partitur interpretiert. Klassische Werke schienen ihm vor der Hand nicht so gut zu „liegen“. Jedenfalls eine überraschende, bemerkenswerte Kapellmeisterbegabung. Den Schluß der Musik-saison machte das Klingler-Quartett, das an fünf aufeinanderfolgenden Kammermusik-Abenden im „Verein der Künstler und Kunstfreunde“ fünf Quartette von Haydn, fünf Quintette von Mozart und die fünf selten gehörten Streichtrios von Beethoven spielte — aus voller Seele und aus vollen Saiten: die Begeisterung der Zuhörer war groß und aufrichtig.

Prof. Otto Dorn

ZÜRICH: Im 9. Abonnementskonzert wirkten zwei Solisten mit: die Sängerin M. L. Debogis und der Pianist Möckel (Brahms' B-dur Klavierkonzert). Letzteren bekommen wir nun, da er in Zürich wohnt, öfters zu hören. Er besitzt eine brillante Technik und kräftigen Anschlag; besonders fein gelingt ihm das Prickelnde, Humorvolle, Graziöse. Dagegen vermißt man an seinem Spiel noch genügende Verinnerlichung; auch sollte sich der Künstler exakter an den gleichzeitigen Anschlag der beiden Hände gewöhnen. Im 10. Abonnementskonzert begeisterte wie gewohnt der Geiger Kreisler. Herrlich spielt stets das Tonhalle-Quartett; leider wird uns der prächtige Cellist Roentgen bald verlassen, um seine Stelle als Solocellist in der Wiener Hofoperkapelle anzutreten. — Unter den Solisten der letzten Zeit ragten hervor: Ilona Durigo und der 17jährige Basler Pianist E. Levy. — Im letzten Abonnementskonzert wirkte als Solist Fritz Kreisler. Die fünf populären Symphoniekonzerte waren sämtlich Mozart, Beethoven und Brahms gewidmet, und zwar kamen meist seltener gespielte Werke zu Gehör. Neben dem Tonhalle-Quartett produzierte sich hier mit guten Leistungen eine neue Kammermusik-Vereinigung unter der

Leitung von P. Faßbänder. Berechtigte Bewunderung erregte in einem eigenen Konzert, besonders mit dem Vortrag Chopin'scher Stücke, der Basler Pianist Ernst Levy. Der Verein für klassische Kirchenmusik feierte sein und seines Direktors Paul Hindermann 25jähriges Jubiläum mit der Aufführung von Haydns „Tobias' Heimkehr“. Der „Männerchor-Zürich“, der seit zehn Jahren von Volkmar Andreae geleitet wird, brachte in einem Konzert ausschließlich dessen Kompositionen aus der genannten Zeit. Die Chöre, die weder sonderlich melodisch noch charakterisierend sind, halten sich meist an die hergebrachte Art, dagegen suchen sie wenigstens der Stimmung möglichst gerecht zu werden („Der schwere Traum“, „Requiem“); kräftig ist der „Haarus“. Eher arm an melodischer Erfindung sind, mit Ausnahme des „Liebesflämmchen“, auch die Lieder für eine Gesangsstimme (Solistin Ilona Durigo); um so

mehr Variation bietet der Komponist im Rhythmus auf. Übertrieben, maniert einfach ist häufig die Klavierbegleitung gehalten. Eine größere Anzahl der komponierten Gedichte (von Hermann Hesse) sind für die Musik einfach unbrauchbar. Was will man z. B. mit einem Vers wie diesem: „Man kann davon in den Büchern lesen“ („Ravenna“) beginnen? Zu unpersönlich waren die vier kleinen Klavierstücke (gespielt von Paul Otto Möckel); für beinahe gänzlich verfehlt halte ich das große Chorwerk „An die Hoffnung“. Dagegen ist Andreae ein wahrer, in der Schweiz durchaus unerreichter Meister im Volkslied für eine Gesangsstimme. Wieviel Zartheit, tiefes Empfinden und köstlicher Humor bergen sich in diesen von Lienert gedichteten und von Andreae komponierten Dialektliedern! Vom Tenor Alfred Flury wurden sie mit überaus sympathischer Stimme gesungen.
Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die schon früher in der „Musik“ veröffentlichten bildlichen Darstellungen Felix Mendelssohn Bartholdys ergänzen wir durch eine Lithographie von Dirks nach dem Gemälde von Hildebrand. In den anregenden Erinnerungen des Generalleutnants v. Webern ist viel vom „Paulus“ die Rede. Wir veröffentlichen das Titelblatt des ersten Klavierauszuges dieses Oratoriums in Faksimile.

Das Münchner Gitarre-Quartett — die Herren H. Albert, F. Buek, C. Kern und H. Rensch — hat sich um die Pflege und Verbreitung des Gitarrespiels außerordentliche Verdienste erworben. Unser Bild zeigt die vier Künstler mit den in dem Artikel des vorliegenden Heftes näher beschriebenen Meisterinstrumenten.

Nachträglich sei noch des 80. Geburtstages (7. Mai) von Brahms gedacht. Wir legen unseren Lesern eine Reihe von Medaillen und Plaketten vor, die zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Anlässen auf den Meister geprägt worden sind. (Das Blatt entstammt dem reichen Bilderteil der Brahms-Biographie von Fuller-Maitland.)

Es folgt ein Porträt der am 18. Juni in München verstorbenen Pianistin und Komponistin Ingeborg v. Bronsart, über deren künstlerische Persönlichkeit der Leser im Nachrichtenteil dieses Heftes (Tageschronik und Totenschau) Näheres findet.

Am 15. Juni waren 20 Jahre seit dem Tode Franz Erkel's, des Schöpfers der ungarischen Nationaloper, vergangen. Sein 1844 erschienener „Hunyady Laszló“ fand einen ungeheuren, bis heute unübertroffenen gebliebenen Erfolg. Dieses Werk hat für die Ungarn etwa die gleiche Bedeutung wie für uns Deutsche der „Freischütz“. Von Erkel's übrigen Opern ist besonders noch „Bank Bán“ (1861) zu nennen, die sich gleichfalls außerordentlicher Beliebtheit erfreut; auch seine zahlreichen Lieder und Gesänge, die den Charakter ungarischer Volksweisen tragen, sind allgemein bekannt und weit verbreitet.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

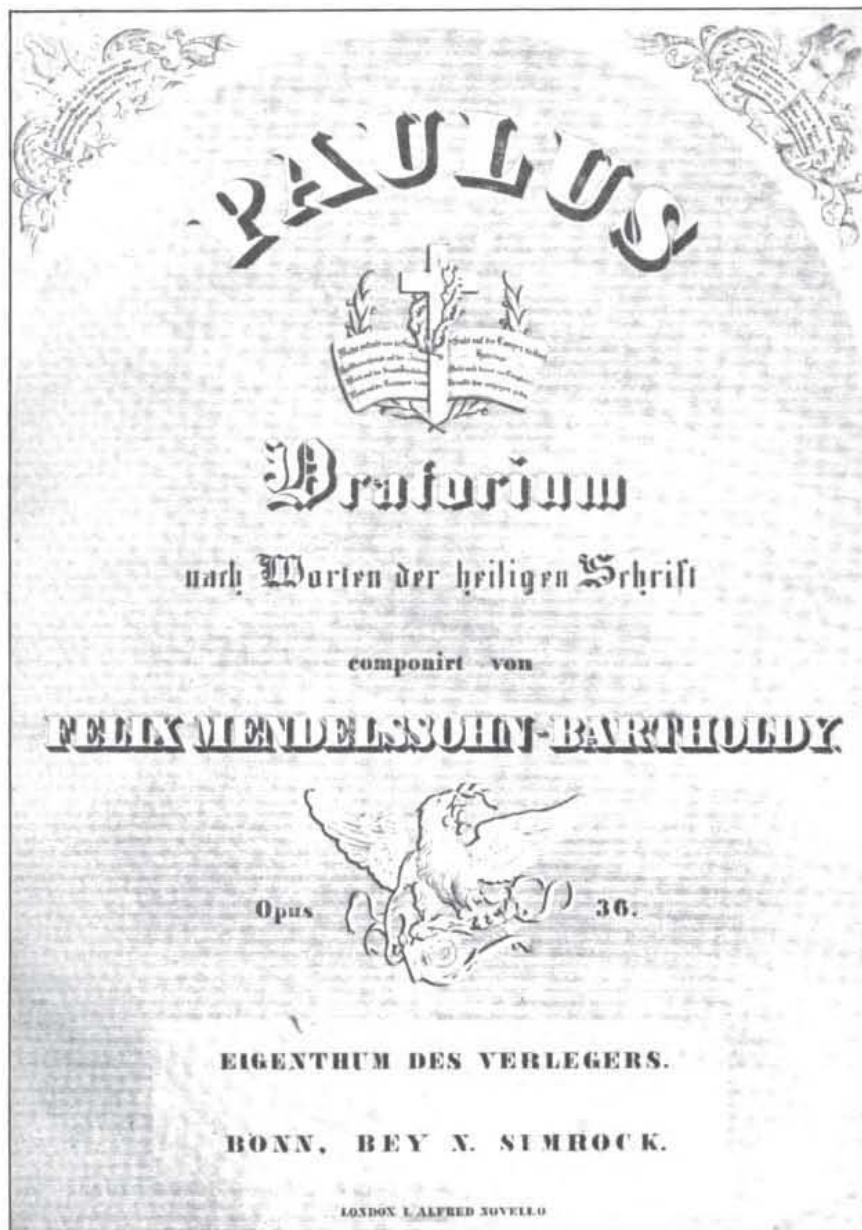
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Gemälde von Hildebrand lithographiert von Dirks





TITELBLATT DES ERSTEN KLAVIERAUSZUGES
VON MENDELSSOHN'S „PAULUS“





DAS MÜNCHNER GITARRE-QUARTETT



XII

20



JOHANNES BRAHMS-MEDAILLEN UND -PLAKETTEN



Friedrich Müller, München, phot.

INGEBORG VON BRONSART
† 18. Juni 1913





FRANZ ERKEL
† 15. Juni 1893



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 21 • ERSTES AUGUST-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER • BERLIN W.

... Der Mensch versteht in der Regel an fremdem Sange nur das, was er selbst schon erfahren oder empfunden; im wortlosen Lied, in der Musik findet er genau so viel, als er selbst hineinzulegen hat ...

Peter Rosegger

INHALT DES 1. AUGUST-HEFTES

WILHELM ALTMANN: Aus Mendelssohns Briefen an den Verlag N. Simrock in Bonn I.

ALFRED SCHNERICH: Beethovens Missa solemnis und die katholische Liturgie. Eine zeitgemäße Betrachtung

ERNST DECSEY: Peter Rosegger und die Musik. Zum 70. Geburtstag des Dichters (31. Juli)

WILLY VON MOELLENDORFF: Aus Frosch- und Vogelperspektive. Gedanken eines Schaffenden (Fortsetzung)

REVUE DER REVUEEN: Zu Richard Wagners 100. Geburtstag I: Aus deutschen und ausländischen Zeitschriften (Fortsetzung)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Edgar Istel, C. Spohr, Hjalmar Arlberg, Egon von Komorzynski, Albert Leitzmann, Wilhelm Altmann, Carl Robert Blum, Hugo Schlemüller, Ernst Rychnovsky, F. A. Geißler, Jenő Kerntler

KRITIK (Oper und Konzert): Augsburg, Baden-Baden, Basel, Bern, Bonn, Chicago, Coblenz, Coburg, Gotha, Jena, Kiel, Kopenhagen, Krakau, London, Melbourne, Mülhausen i. E., Osnabrück, Pforzheim, Tsingtau, Warschau, Worms, Zwickau

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Der Preßburger Dom; Musikchor der Karmeliterkirche in Wien; Christine Nilsson; Johann Stamitz; Johann Staden, nach einem Stich von Johann Pfann (1640); Der Bösendorfer-Saal in Wien; Siegfried Dehn

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

AUS MENDELSSOHN'S BRIEFEN AN DEN VERLAG N. SIMROCK IN BONN

MITGETEILT VON WILHELM ALTMANN IN BERLIN

Rund 150 Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy waren es, die mir dank des gütigen Entgegenkommens der Leiter des Verlags N. Simrock in Berlin (gegründet in Bonn) zur Verfügung gestellt worden sind. Was ich im Folgenden daraus mitteile, betrifft in der Hauptsache Werke des Tondichters selbst. Wir erfahren, daß seine Kompositionen häufig zuerst in England und Frankreich einen Verleger gefunden haben, daß er es liebte noch während der Drucklegung manche Änderungen vorzunehmen; wir hören von seiner Sorglosigkeit in der Nummerierung seiner Werke u. dgl. m. Doch auch über seine Stellung zu den Musikfesten, über seine Bemühungen um die Veröffentlichung Händelscher Werke in ihrer Originalgestalt, über sein Eintreten für Ferdinand Hiller und Karl Lührss werden wir unterrichtet. Endlich legen diese Briefe Zeugnis ab für das schöne Verhältnis, das zwischen Peter Joseph Simrock und dem Künstler herrschte. Wenn man bedenkt, daß dessen „Lieder ohne Worte“, der „Paulus“ und der „Elias“ von dem damaligen Inhaber des Verlags erworben worden sind, so kann man getrost behaupten, daß Mendelssohn damals für den Verlag dieselbe Bedeutung gehabt hat wie später Brahms, den der Sohn Peter Joseph Simrocks in der Hauptsache an sein Haus zu fesseln verstanden hat.

Wenn wir über manches, was wir gern erfahren möchten, aus diesen Briefen keine Auskunft erhalten, so liegt dies daran, daß öfters mündliche Verhandlungen stattgefunden haben.

Bei meinen Auszügen glaube ich nichts weggelassen zu haben, was irgendwie musikgeschichtlichen Wert hat, und bemerke, daß zahlreiche Briefe nur von der Drucklegung, Korrekturen usw. handeln, deren Abdruck selbst den begeistertsten Mendelssohn-Freunden keine Freude bereitet haben würde. Ich reihe meine Auszüge chronologisch aneinander, gebe keinen fortlaufenden Kommentar dazu und beschränke mich darauf, kurze Ergänzungen und Erklärungen in den Anmerkungen niederzulegen.

Lüttich 6. Dezember 1831

An Herrn N. Simrock in Bonn meine ‚drei Kirchenmusiken‘ 1) ‚Aus tiefer Not‘ etc 2) ‚Ave Maria‘ und 3) ‚Mitten wir im Leben sind‘ etc (sämtlich für Chor ohne Orchesterbegleitung) [op. 23] zur Herausgabe als Eigentum überlassen zu haben, bescheinigt¹⁾ hiemit

Felix Mendelssohn Bartholdy

Paris 23. Januar 1832

Ew. Wohlgeboren

sagten mir bei meiner Durchreise durch Bonn, daß Sie von den Kompositionen, die ich hier herausgeben würde, benachrichtigt zu sein wünschten, und da es mir sehr angenehm sein muß, mit einem Hause, wie das Ihrige, in Verbindung zu sein, so säume ich nicht, dies zu tun, damit wir uns

¹⁾ Ein Begleitbrief hierzu interessiert nicht weiter.

über die Bedingungen, die Zeit der Herausgabe etc ohne Übereilung verständigen können. Die Sachen, die ich hier und in London bis zum nächsten Frühjahr herauszugeben gedenke und deren Publikation für Deutschland ich Ihnen hiemit anbiete, sind: ein ‚Quintett‘ [op. 18 A-dur¹⁾] für Streichinstrumente (2 Violinen, 2 Bratschen und Baß) in Stimmen und (wenn Sie wollen) 4 händig arrangiert, ferner ein Heft von sieben oder acht Stücken für Klavier allein unter dem Titel ‚Romanzen‘²⁾ für's Piano-forte, endlich vielleicht ein ‚Trio‘ für Klavier, Violine und Violoncell, doch kann ich letzteres nicht gewiß sagen, da es mir erst hier bestellt worden ist, und ich nicht weiß, ob ich es bis dahin werde beenden³⁾ können. Sollten Sie geneigt sein, diese Werke für Deutschland zu publizieren, so wäre die einzige Bedingung, die ich zu machen hätte, daß sie auf denselben Tag erschienen wie hier und in London; denn daß sie korrekt und schön herauskommen, dafür ist kein Zweifel, sobald Sie sie übernehmen; was das Honorar betrifft, so würde ich Sie bitten, mir darüber Ihre Ansichten schreiben zu wollen und namentlich mich sogleich Antwort wissen zu lassen . . .

Werden die drei ‚Kirchenstücke‘ bald erscheinen? Hoffentlich erinnern Sie sich Ihres gütigen Versprechens, mir eine Korrektur zuzuschicken . . .

[Poststempel: Paris] 28. Februar 1832

Ew. Wohlgeboren

danke ich für die Übersendung der Korrektur meiner beiden⁴⁾ ‚Kirchenstücke‘. Anbei folgt das Verzeichnis der Fehler, die ich noch gefunden habe; die meisten davon mögen wohl in meinem Manuskripte auch stehn . . .

Wie steht es mit meinen Manuskripten? Werde ich sie nach vollendetem Druck zurückerhalten können? Sie waren so gütig, es mir halb und halb zu versprechen . . .

Sie wünschen, daß ich für die bei Ihnen herauszugebenden Werke fordern solle, und obwohl mir dies nicht leicht ist, da ich seit langer Zeit nichts in Deutschland herausgegeben habe, so bin ich mit meinem Aufenthalt hier jetzt so beschränkt, da ich in wenigen Wochen schon nach

¹⁾ Nur das Intermezzo (Andante sostenuto) dieses Quintetts ist in Paris entstanden, die drei übrigen Sätze sind bereits 1826 komponiert.

²⁾ Das auf 6 Nummern dann beschränkte erste Heft der „Lieder ohne Worte“ op. 19, das schon im Oktober 1830 in Venedig vollendet war.

³⁾ Dieses Trio scheint überhaupt kaum angefangen worden zu sein; Mendelssohns erstes veröffentlichtes (d-moll) Trio op. 49 stammt erst aus dem Jahre 1839.

⁴⁾ Op. 23: 3 Kirchenmusiken für gemischten Chor und Solostimmen mit Orgel. Es handelt sich hier um die Korrektur von No 2 und 3; die von No 1 erhielt Mendelssohn erst nach Absendung dieses Briefes und sandte sie mit einer Liste der Fehler am 6. März zurück.

London muß, daß ich es vorziehe, Ihnen lieber meine Meinung drüber zu schreiben, um nicht Zeitverlust zu verursachen und um Ihre Antwort umgehend erhalten zu können. Zudem ist auch das Stück, welches ich zuerst und zwar möglichst bald zu publizieren wünsche (das ‚Quintett‘¹⁾ nämlich) in gleicher Art wie einige²⁾ ‚Quartette‘, die ich vor einem Jahre in Leipzig herausgegeben habe, und so würde ich mir dafür dasselbe Honorar ausbedingen wie das, welches ich von [Fr.] Hofmeister und von Breitkopf & Härtel erhalten habe, nämlich 10 Louis d’or. Damit müßte ich Ihnen aber zugleich das Eigentumsrecht für alle 3 Länder abtreten, da ich das Stück nicht mit mir hier habe, sondern es bei meiner Durchreise durch Deutschland dort gelassen habe, und da ich es nun nicht erst wieder nachkommen lassen kann, um es hier zu verkaufen . . .

Die 7 ‚Klavierstücke‘³⁾ kann ich Ihnen allerdings nur, wie Sie sagen, für Deutschland verkaufen, da ich sie auch hier und in England herausgebe. Von England aus würde ich Ihnen . . . die Platten zuschicken, da ich mit dem Manuskript jetzt noch nicht fertig bin . . . Mein Honorar für die 7 Stücke betrüge 6 Louis d’or. Ich hoffe, daß Ihnen diese Bedingungen genehm sein werden, so wie es mich sehr freuen würde, mit einer Handlung, wie die Ihrige, in dauernde Verbindung zu treten . . .

London 15. Juni [18]32

Ew. Wohlgeboren

muß ich vor allem um Entschuldigung bitten, daß ich so lange geschwiegen habe und die versprochenen ‚Lieder [ohne Worte]‘ erst jetzt schicken kann. Ich wurde in Paris lebensgefährlich krank an der Cholera, und dies hat mich auch an aller Tätigkeit gehindert bis vor kurzer Zeit.

Das ‚Quintett‘ muß Ihnen nun schon längst von Frankfurt aus zugeschickt worden sein, und hoffentlich sind beim Stechen die Bemerkungen beachtet worden, die ich darauf geheftet. Die ‚Klavierstücke‘ werden Ihnen von hier aus in Abdrücken in der nächsten Woche zugeschickt werden; doch muß ich Sie um Verzeihung bitten, daß ich etwas geändert habe; ich wollte nämlich 7 kleine Klavierstücke geben, habe aber einige etwas längere, ausgedehntere seitdem komponiert und so einige der größern hinzugenommen und lieber einige kleine weggelassen. So kommt es nun aber, daß es nur sechs Klavierstücke sind statt 7. Sollte Ihnen dies unangenehm sein, obwohl die Bogenzahl des Werks stärker wird als bei den projektierten sieben, so würde ich Ihnen für Deutschland noch eins der kleineren dazu geben⁴⁾ müssen; aber es täte mir sehr leid, weil das

¹⁾ Op. 18.

²⁾ Op. 12 Es-dur (Hofmeister), op. 13 a-moll (Breitkopf).

³⁾ Die „Lieder ohne Worte“ op. 19.

⁴⁾ Geschah nicht.

Ganze dadurch weniger vorteilhaft erschiene als jetzt, wo lange und kurze, und auch die Charaktere der Stücke abwechseln. Ich bitte Sie, mir hierauf eine Antwort umgehend¹⁾ nach Berlin zu adressieren, wohin ich in 8 Tagen zu gehen gedenke . . . Den Titel wünsche ich so: 'Sechs Lieder ohne Worte für Pianoforte allein' . . . Die Zahl des Opus bitte ich Sie als die nächstfolgende auf das 'Quintett' anzugeben; ich weiß nicht mehr, welche Nummer das 'Quintett' hat . . .

Berlin 7. Juli [18]32

Ew. Wohlgeboren

haben mir auf meinen letzten Brief aus London keine Antwort²⁾ zukommen lassen . . .

Da Sie mir in Ihrem früheren Schreiben sagten, daß Sie mit mir in fortdauernde Verbindung zu treten wünschten, so will ich nicht unterlassen, Sie zu fragen, ob Sie geneigt sein sollten, mein erstes 'Klavierkonzert' [op. 25], welches in einiger Zeit in England erscheinen wird, für die übrigen Länder herauszugeben. Das Honorar, welches ich mir dafür ausbedingen würde, sind 12 Louis d'or . . .

Berlin 28. Juli [18]32

Ew. Wohlgeboren

habe ich meine aufrichtige Teilnahme zu bezeigen über den Verlust des Herrn Simrock,³⁾ von dem Sie mich in Ihrem letzten Schreiben⁴⁾ benachrichtigt haben. Die gute Musik und die Musiker verlieren einen tüchtigen Freund und Beförderer in ihm, und diese Lücke wird gewiß lange fühlbar sein, wie auch seine Verdienste nicht in Vergessenheit kommen werden.

Sie sagen mir in Ihrem Briefe ein baldiges zweites Schreiben zu; ich habe es jedoch bis jetzt nicht erhalten und bin deshalb so frei, Sie hiedurch um eine umgehende Antwort zu bitten, wenn es Ihnen irgend möglich ist. Sie schreiben mir nämlich, daß Sie mein 'Konzert' zu verlegen wünschten und mir darüber weiter Nachricht geben würden; ich würde auch sehr gern die Herausgabe nach Ihren Wünschen verzögern, aber da der englische Verleger so bald als möglich den Tag des Erscheinens zu wissen wünscht, selbst wenn er noch so entfernt sein sollte, so muß ich Sie bitten, mich gefälligst wissen zu lassen, ob Sie derselben Meinung geblieben sind oder nicht . . .

¹⁾ Antwort erfolgte erst am 12. Juli.

²⁾ Krankheit des 1752 geborenen Begründers der Firma N. Simrock war der Grund dafür.

³⁾ Auf Nikolaus Simrock folgte in der Leitung der Firma sein Sohn Peter Joseph, gestorben 1868.

⁴⁾ Vom 12. Juli.

Berlin 26. September 1832

Ew. Wohlgeboren

schrieben mir in Ihrem letzten Schreiben,¹⁾ Sie würden mir den bestimmten Bescheid über die Herausgabe meines ersten ‚Klavierkonzertes‘ in der Mitte dieses Monats wissen lassen. Da ich nun die Herausgabe nicht länger verzögern kann wegen meiner Verleger in England und da ich mit ihnen sogar schon jetzt wegen des Aufschubs Unannehmlichkeiten hatte, indem ich auf Ihre Erklärung wartete, so bitte ich Sie mir umgehend²⁾ hierauf Ihre Meinung zu sagen, da ich sonst das Recht der Herausgabe für Deutschland verlieren würde . . .

Berlin 25. Oktober 1832

Ew. Wohlgeboren haben mir auf meinen vorigen Brief, in welchem ich Sie dringend um Antwort bat, kein Wort erwidert, und ich bin durch diese Verzögerung in mehrere Unannehmlichkeiten verwickelt worden. Da ich nun aber auch weder den Rest des Honorars, um den ich Sie bat, erhalten habe noch die ‚Lieder ohne Worte‘, deren Publikation am 20. August (wie Sie selbst mir schrieben) [erfolgen sollte], in Ihrem Katalog angekündigt sehe, so gestehe ich Ihnen, daß ich die Ursache³⁾ Ihres Stillschweigens nicht begreifen kann . . .

Berlin 10. November 1832

Da Ew. Wohlgeboren mir auf mehrere meiner letzten Briefe, in welchen ich Sie um Nachricht wegen der Publikation meiner ‚Lieder ohne Worte‘, um Beschleunigung ihres mir längst versprochenen Erscheinens und um den rückständigen Teil meines Honorars bat, nicht geantwortet haben, so muß ich glauben, daß Sie dieselben gar nicht erhalten haben. Ich benutze deshalb das gütige Anerbieten des Herrn Trautwein⁴⁾, der mir verspricht, diese Zeilen sicher zu befördern . . .

Düsseldorf 2. Juni 1833

Ew. Wohlgeboren

danke ergebenst für gütige Übersendung der Exemplare meines ‚Quintetts‘ [op. 18]. Die Ausstattung und Korrektheit der Auflage sind so, daß sie nichts zu wünschen übrig lassen. — Auch war es mir sehr lieb, eine Korrektur der ‚Lieder ohne Worte‘ [op. 19] machen zu können, da sich

¹⁾ Vom 2. August.

²⁾ Geschah erst am 20. November; infolgedessen gab Mendelssohn dieses Konzert zum Verlag für Deutschland an Breitkopf & Härtel in Leipzig.

³⁾ Dem Herausg. nicht bekannt geworden; wohl Krankheit des neuen Besitzers, der auch durch die Ordnung des Nachlasses seines Vaters sehr in Anspruch genommen war.

⁴⁾ Traugott Trautwein, Musikalienhändler in Berlin.

noch mancher ziemlich bedeutende Fehler drin gefunden hat . . . Und dann bitte ich sehr, den Druckfehler bei No. 6 verbessern zu lassen, damit es nicht ‚Jondellied‘, sondern ‚Gondellied‘ heiße; man nimmt es sonst für eine Satyre auf meinen Berliner Dialekt.

Leider kann ich diesmal nicht nach Bonn kommen, da ich morgen schon nach London abreisen muß . . ., aber ich hoffe den nächsten Winter hier zuzubringen und dann gewiß Gelegenheit zu haben, Ihre Stadt zu besuchen und Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen . . .

Düsseldorf 7. Dezember 1833

Ew. Wohlgeboren

bitte ich mir umgehend die Partitur zur Ouvertüre und den Entreakts und Liedern zu Goethes ‚Egmont‘ von Beethoven¹⁾ . . . zusenden zu wollen . . .

Ihrer neulichen gütigen Anfrage zufolge habe ich jetzt eine größere ‚Phantasie‘ [op. 28] für Pianoforte allein, von der es mir lieb wäre, wenn ich sie bei Ihnen erscheinen sehen könnte. Ist es Ihnen recht, so bitte ich Sie, mir auch darüber eine Antwort zukommen zu lassen . . .

Düsseldorf 5. Februar 1834

Ew. Wohlgeboren

sende anbei den Abdruck meiner ‚Phantasie‘ zurück, welchen ich höchst korrekt und sorgsam gefunden habe. Wenn ich noch manche Fehler hie und da darin korrigiert habe, so fürchte ich, daß sie fast alle auch in meinem Manuskript stehen werden; ich bitte Sie, dies mit der Eile meiner Abreise von Bonn damals zu entschuldigen, und wünsche, daß meine mannichfachen desideria nicht zuviel Umstände machen mögen, da sie mir fast alle wichtig sind, namentlich im letzten Stücke die Verwandlung der 4 Takte in 5 (pag. 12). Wie der von Ihnen angemerkte Fehler pag. 6 in meinem Manuskript stehen bleiben konnte, begreife ich nicht, denn es gibt einen gräßlichen Akkord; dagegen die Stelle pag. 4 ist wirklich so gemeint und kein Schreib-, sondern nur etwa ein Kompositionsfehler; ich möchte ihn aber stehen lassen, obwohl sich musikalische Zeitungen gewiß dran ärgern werden. Die Opuszahl ist 28; die Herausgabe muß ich Sie bitten noch auszusetzen, bis ich Ihnen darüber schreibe . . .

Düsseldorf 1. April 1834

Auf Ihre . . . Zuschrift vom 27. v. M. habe ich Ihnen zu danken, daß Sie den Tag der Publikation meiner ‚Fantasie‘ auf meine Bitte verschoben haben. Die Ausstattung und Korrektheit derselben lassen mir durchaus nichts zu wünschen übrig. Es setzt mich aber in Verlegenheit,

¹⁾ Dieses Werk hatte Mendelssohn im Düsseldorfer Theater zu dirigieren; vgl. seinen Brief an seine Familie vom 16. Januar 1834.

daß Sie jetzt noch nach vollendetem Stich und Abdruck mir die Bestimmung des Honorars überlassen wollen, indem ich nicht weiß, ob Sie mit meiner Forderung einverstanden sein werden, und nach unserm Gespräche in Bonn mir dachte, Sie würden es ganz nach Ihrem Belieben einrichten, womit ich mich [!] auf jeden Fall einig gewesen wäre. Da ich indessen wohl einsehe, daß dies auch für Sie nicht ganz angenehm sein mag, so will ich immerhin la glace brechen und Ihnen sagen, daß ich mir früher vorgenommen hatte, mir 10 Louis dafür auszubedingen. Weil mir aber dergleichen mündlich abzumachen ganz unmöglich ist, so wünschte ich damals in Bonn, lieber es Ihnen zu überlassen als eine mündliche Forderung zu tun. Übrigens sind Sie ja gütig genug, mir in Ihrem Briefe die Aussicht zu eröffnen, noch später etwas von meinen Sachen in Ihrem geehrten Verlage erscheinen zu sehen . . .

Düsseldorf 10. April 1834

Da ich aus Ihrem . . . Schreiben vom 8. ersehe, daß Sie mit meiner Forderung des Honorars für meine ‚Phantasie‘ nicht einverstanden sind, und dies sehr bedauern muß, so bitte ich Sie, mir nicht, wie Sie es beabsichtigen, die 10 Friedrichs d’or gutzuschreiben, sondern ich wünsche nun für dies Werk auf mein Honorar zu verzichten . . . Es ist mir so unangenehm zu glauben, daß ich einem Verlage mit meinen Kompositionen Verlust verursachen könne, daß ich nicht allein von jeder künftigen, sondern auch von dieser Forderung mit Freuden abstehe will . . .

Düsseldorf 21. April [18]34

In Erwiderung Ihres . . . Schreibens muß ich meinerseits recht sehr um Entschuldigung bitten, daß ich ein Mißverständnis veranlaßt habe, wozu ich, wie Sie mir darin so freundlich versichern, keine Ursache hatte. Es ist mir nicht möglich gewesen, Ihren vorhergegangnen Brief anders zu verstehen, und da mir dies sehr leid tat, so freut mich’s um so mehr, nun überzeugt zu sein, daß die Ursache des Mißverständnisses allein an mir und meinem Versehen gelegen habe, und ich bitte Sie nochmals recht sehr deswegen um Entschuldigung . . .

Düsseldorf 24. Mai 1834

. . . Mit vieler Freude würde ich Ihnen den Klavierauszug meines ‚Quintetts‘ [op. 18] anfertigen, doch müßte ich Sie dazu um Übersendung der Partitur bitten, da ich die meinige schon längst nicht mehr habe und nicht weiß, wohin sie gekommen ist. Und dann fürchte ich fast, daß sich der Klavierauszug eines ‚Quintetts‘ von mir wohl sehr schwer verkaufen würde, da es das einzige dieser Art ist, was ich geschrieben habe. Wenn Sie indeß andrer Meinung sind, ist mirs natürlich lieb, und ich will ihn gern machen.

Es ist mir aufgetragen worden, bei Ihnen anzufragen, ob Sie Partitur und Klavierauszug der ‚Deborah‘ von Händel, die jetzt beim Musikfest [in Aachen] gegeben worden ist, herausgeben könnten. Es wäre mir dies darum sehr lieb, weil ich diese Bearbeitung [von Ferdinand Hiller¹⁾] für höchst gelungen halte, so daß sie gegen die vielen Verunstaltungen von Händel, die man jetzt Bearbeitungen nennt, ein schönes Gegengewicht bildete, namentlich gegen die bei Haslinger erscheinenden Moselsch-²⁾ Händelschen Partituren, und dann, weil es eins von Händels schönsten, kräftigsten Werken und in Deutschland noch unbekannt ist.

Düsseldorf im Juni [18]34

Erlauben Sie mir, Ihnen durch diese Zeilen den Dr. Becker aus Elberfeld vorzustellen, welcher Ihre Bekanntschaft zu machen wünscht, indem er sich einige Tage in Bonn aufzuhalten gedenkt. Er ist der tätigste und eifrigste Musikfreund dieser Gegend und einer der besten theoretisch gebildeten Musiker, die ich kenne. Von seinen Kompositionen, ‚lyrischen Stücken‘ für Pianoforte und einer ‚Sonate‘ für Pianoforte und Geige, habe ich Ihnen schon bei meinem letzten Aufenthalte gesprochen, und seine Kenntnisse in dem ganzen musikalischen Treiben und Leben werden Ihnen gewiß auch seine Bekanntschaft erfreulich machen, sodaß ich hoffe, Sie werden die Freiheit, die ich mir hiedurch nehme, entschuldigen und meine Bitte um eine freundliche Aufnahme für ihn gütigst erfüllen.

Düsseldorf 4. Januar 1835

Für Ihre freundliche Anerbietung hinsichtlich meines Oratoriums [‚Paulus‘]³⁾ sage ich Ihnen meinen besten Dank. Da es das erste Oratorium ist, welches ich schreibe, so weiß ich noch nicht, ob ich es nach der Beendigung werde publizieren können, d. h. ob es mir gelingen wird; sollte ich es aber der Herausgabe für wert halten, wie ich natürlich sehr wünsche und hoffe, so werde ich Ihrer gütigen Aufforderung nach Ihnen früher als jedem andern es anzeigen und Ihnen den Verlag davon anbieten.

Jetzt wünsche ich ein zweites Heft ‚Lieder ohne Worte‘ [op. 30] und ein Heft mit 3 vierstimmigen⁴⁾ ‚Motetten‘ für Singvereine herauszugeben; da Sie wieder etwas von mir zu publizieren verlangen, und die früheren

¹⁾ Vgl. auch Mendelssohns Brief an seine Mutter vom 23. Mai 1834. — Über Mendelssohns Eintreten für Händel habe ich im 2. Januarheft 1913 der „Musik“ einen besonderen Artikel veröffentlicht.

²⁾ Von Ignaz Franz v. Mosel in Wien (1772—1844) sind im Druck die Bearbeitungen von Händels „Samson“ und „Belsazar“ erschienen.

³⁾ Der Plan zum „Paulus“ stammt schon aus dem Jahre 1832; vgl. Mendelssohns Brief an Devrient vom 10. März 1832; der Frankfurter Cäcilienverein hatte Mendelssohn um ein Oratorium gebeten.

⁴⁾ Vgl. aber unten Mendelssohns Brief vom 28. März.

Hefte¹⁾ ebenfalls in Ihrem geehrten Hause erschienen sind, so erlaube ich mir, Sie zu fragen, ob Sie dieselben verlegen wollten, indem mir dies sehr erfreulich sein würde; als Honorar für jedes der beiden Werke würde ich mir 8 Louis d'or ausbedingen (16 L. im ganzen) . . .

Düsseldorf 25. Februar 1835

Ew. Wohlgeboren

erwidre ich auf Ihr . . . Schreiben vom 22. d. M. . . ., daß auch mir es sehr angenehm wäre, wenn die beiden Sachen bald erscheinen könnten. Das Manuskript der ‚Sechs Lieder ohne Worte‘ 2. Heft denke ich Ihnen in 14 Tagen, spätestens 3 Wochen zu übersenden, sodaß dieselben also bestimmt zu Ostern erscheinen können. Mit den 3 ‚Kirchenmusiken‘ für Chor und Orchester würde es vielleicht eine oder 2 Wochen länger dauern; indessen wäre es mir doch lieb, wenn auch diese in Ihren jetzigen Katalog kämen, und bis Ende März werde ich Ihnen gewiß das fertige Manuskript zuschicken können [vgl. aber die folgenden Briefe] . . .

Düsseldorf 28. März [18]35

Ew. Wohlgeboren

erhalten hiebei das Manuskript meines zweiten Hefts ‚Lieder ohne Worte‘ . . . Der Tag der Herausgabe in Paris und London ist der 15. Mai.

. . .

Zugleich bitte ich Sie mir zu sagen, ob es Ihnen einerlei wäre, wenn statt der 3 kleineren ‚Kirchenmusiken‘ ein größerer ‚Psalm‘ (von 4 Nummern, 2 Chöre und 2 Solostücke) erschiene. Ich bin noch unschlüssig deshalb und wünsche Ihre Meinung zu wissen, um in jedem Falle die Manuskripte bald in Ordnung zu bringen.

Düsseldorf 10. April [18]35

Ew. Wohlgeboren

erhalten mit heutiger Post die beendigte Korrektur der ‚Lieder ohne Worte‘ [Heft 2]. Es war mir doppelt erfreulich, daß Sie den Stich so schnell vorgenommen haben, da ich zugleich mit der Korrektur von Ihnen einen Brief von Schlesinger aus Paris bekam, worin er mir sagt, daß er den Tag der Herausgabe statt am 15. schon auf den 1. Mai zu bestimmen wünsche . . .

In No. 4 habe ich noch einige Änderungen gemacht, weshalb ich Sie um Entschuldigung bitte; es wird wohl die ganze Zeile pag. 12 unten wegen der 2 ausfallenden Takte noch einmal gestochen werden müssen . . .

Ihrer . . . Antwort zufolge habe ich mich nun für den ‚Psalm‘ entschieden und werde Ihnen die Partitur davon in der nächsten Woche zu-

¹⁾ Es sind dies die 1830 in Bonn komponierten Drei Kirchenmusiken für Chor und Solostimmen mit Orgel, erschienen als op. 23, und die Lieder ohne Worte, op. 19.

schicken. Leider ist es mir in dieser Zeit ganz unmöglich, den Klavierauszug davon zu machen, da ich von manchen Arbeiten und Geschäften gedrängt bin; wenn Sie einen Auszug davon aber veranstalten, bitte ich Sie, ihn mir vor der Herausgabe zur Durchsicht zukommen zu lassen. Der Titel ist: ‚Lateinischer Psalm¹⁾ für vierstimmigen Chor und Orchester‘. Auch wenn Sie eine deutsche Übersetzung unterlegen lassen wollen, ersuche ich Sie, mir dieselbe vor der Herausgabe mitzuteilen.

Düsseldorf 15. April 1835

. . .

Es wird mir sehr angenehm sein, wenn Herr Dr. Arnold²⁾ den Auszug und die Übersetzung meines ‚Psalms‘ übernehmen will, und ich wüßte niemand vorzuschlagen, von dem ich diese Arbeit lieber gemacht sähe . . .

Düsseldorf 19. Mai [18]35

Ew. Wohlgeboren

erhalten hiebei das Manuskript meines ‚Psalms‘. Es wäre mir lieb, wenn der Stich bald beginnen könnte, da ich eine Korrektur davon auf jeden Fall selbst zu machen wünsche und da ich nur bis zum Juli hier bleiben werde, wo sich dies am bequemsten einrichten läßt. Sie würden mich verbinden, wenn Sie mir die Exemplare meines 2. Hefts ‚Lieder ohne Worte‘ und auch das Honorar für die beiden Werke recht bald zukommen lassen wollten; namentlich wünsche ich die ‚Lieder‘, die, wie ich höre, schon im Handel sind, recht bald zu haben. Ich habe, wie Sie sehn werden, Zeit gefunden, den Klavierauszug und die deutsche Übersetzung meines ‚Psalms‘ noch selbst zu machen, und wünsche als Honorar für den ersteren 3 Taler für den gedruckten Bogen zu erhalten. Auch bitte ich Sie, mir baldmöglichst mitzuteilen, in welcher Form dieser ‚Psalm‘ bei Ihnen erscheinen wird, ob Sie den Klavierauszug apart herausgeben oder ihn unter die Partitur setzen werden etc.

. . .

Düsseldorf 6. Juli [18]35

Hiebei erfolgt die Korrektur des ‚Psalms‘ . . . Wird auch der Klavierauszug bald kommen?

Für Ihre Anfrage wegen meiner neuen³⁾ ‚Ouvetüre‘ bin ich Ihnen recht sehr verbunden; es würde mir viel Freude machen, dieselbe in Ihrem geehrten Verlage erscheinen zu sehen, doch bin ich mit einigen Orchester-

¹⁾ Dieser 115. Psalm „Non nobis, Domine“ op. 31 ist bereits 1830 entstanden.

²⁾ Vgl. aber den folgenden Brief.

³⁾ Ouvetüre zum Märchen von der schönen Melusine, op. 32 (bereits 1833 entstanden).

sachen für eine andre Handlung¹⁾ noch im Rückstande, und so wird es mir bei diesem Stücke nicht möglich sein, so sehr ich's bedaure.

. . .

Düsseldorf 25. Juli [18]35

Ew. Wohlgeboren

erhalten hiebei die Korrekturen meines ‚Psalms‘, der Partitur und des Klavierauszugs, die ich jedoch nur in großer Eile habe machen können, da ich heut meine Eltern auf ihrer Reise nach Berlin begleiten muß . . .

Leipzig 2. November 1835

Sie schrieben mir in diesem Frühjahr einmal, daß Sie mein ‚Oratorium‘, wenn es fertig wäre, zu publizieren beabsichtigten, und so lieb mir dies Anerbieten damals war, so war die Beendigung meiner Arbeit noch zu entfernt, als daß ich Ihnen darauf bestimmte Antwort hätte geben können. Ich bin jetzt aber damit beschäftigt, die letzte Hand daran zu legen, und da Sie mir zuerst von der Herausgabe desselben gesprochen haben, so erlaube ich mir auch, Sie zuerst davon zu benachrichtigen, um Ihre Ansichten über die Publikation zu erfahren.

Ich hatte früher nämlich die Absicht, mich erst nach der Aufführung darüber zu entscheiden, und hätte dies auch wohl getan, wenn es sich nicht jetzt träfe, daß die erste Aufführung im Caecilien-Verein²⁾ zu Frankfurt mit dem nächsten Musikfest in Düsseldorf³⁾ (wo es auch wahrscheinlich gegeben wird) und mit einer hier⁴⁾ beabsichtigten Aufführung nahe zusammenfällt. Deshalb scheint es mir für die Herausgabe wünschenswert, wenn sie vor der ersten dieser Aufführungen geschehen könnte, da das der Verbreitung hoffentlich günstig wäre. Doch wäre die Frage, ob nicht zur ersten Aufführung in Frankfurt (etwa Mitte März) ein Probedruck gemacht werden könnte, damit bei etwaigen Änderungen nicht alle Stimmen schon gedruckt wären. Mir wäre dies sehr lieb, und ich dächte, es müßte sich machen lassen. Ich gehe nämlich von dem Gedanken aus, daß der Klavierauszug und die 4 Chorstimmen gestochen würden; erschiene bloß der erstere, so wäre es freilich ein anderes. Über dies alles bitte ich Sie nun, mir gefälligst Ihre Ansichten mitteilen zu wollen, sowie auch über das Honorar, welches Sie mir dafür bewilligen könnten. Ich selbst kann dies letztere nicht bestimmen, da es natürlich nicht bloß im Verhältnis zu der Arbeit und Zeit, die ich darauf verwandt habe, stehen kann, sondern sich auch nach der Möglichkeit des Absatzes für den Verleger richten muß,

¹⁾ Breitkopf & Härtel in Leipzig.

²⁾ Diese beabsichtigte Frankfurter Erstaufführung kam infolge Erkrankung des Dirigenten Joh. Nep. Schelble nicht zustande.

³⁾ Hier wurde der „Paulus“ erstmalig am 22. Mai 1836 aufgeführt.

⁴⁾ In Leipzig erste „Paulus“-Aufführung aber erst 16. März 1837.

welche ich nicht kenne. Diese ist Ihnen nur bekannt; Sie wissen auch, daß ich seit anderthalb Jahren fast unausgesetzt an diesem Werke gearbeitet habe und hoffen darf, daß diese Zeit nicht verloren gewesen sei — also können Sie beide Seiten beurteilen und mir danach Ihre Meinung mitteilen.

Über das ‚Oratorium‘ selbst habe ich noch zu sagen, daß es (wie Sie wohl schon wissen) das Leben des heiligen Paulus behandelt, daß es in zwei Teile abgeteilt ist und den Abend ausfüllt. Es wird, wie ich glaube, etwa $2\frac{1}{2}$ Stunden dauern. Der Text ist durchgängig aus der Bibel mit eingestreuten Chorälen, die Chöre 4stimmig und 3 Solostimmen (nur wenig Altsolos). Bis gegen Weihnachten gedenke ich mit der ganzen Partitur fertig zu sein.

Bei dieser Gelegenheit bitte ich Sie, mich wissen zu lassen, was aus meinem Psalm ‚non nobis‘ [op. 31] geworden ist, dessen Korrektur ich in Düsseldorf schon besorgt habe. Man versichert mir hier, daß er noch nicht heraus sei, und dasselbe schreibt mir ein Bekannter aus Düsseldorf, sodaß ich vermuten muß, es sei der Herausgabe ein Hindernis in den Weg getreten . . .

Ich habe für das Pariser ‚Album des Pianistes‘ ein ‚Presto scherzando‘ fürs Pianoforte allein komponiert und Herrn Schlesinger beauftragt, Ihnen einen Abdruck davon vor der Herausgabe zuzuschicken, um es in Deutschland zu publizieren. Da Sie mehreremals Klaviersachen von mir verlangten, so hoffe ich, daß es Ihnen genehm sein wird — ich konnte Sie nicht früher benachrichtigen, weil Herr Schlesinger sehr damit eilte und umgehend die Antwort und den Titel begehrte. Als Honorar dafür würde ich mir 8 Louis auszubedingen wünschen. Der Titel ist ‚Scherzo¹⁾ a Capriccio‘ . . .

Leipzig 28. November 1835

Ew. Wohlgeboren

habe ich für die Sendung der Exemplare meines ‚Psalms‘ [op. 31] zu danken, dessen schöne elegante Ausstattung meine Erwartungen sehr übertroffen hat. Leider aber fand ich beim Durchsehen, daß ich bei der Korrektur einen Fehler habe stehen lassen, der mir höchst unangenehm ist und der mich zu diesen eiligen Zeilen veranlaßt. Ich wollte Sie nämlich bitten, diesen Fehler . . . verbessern zu lassen . . . Es ist dies nämlich in der Partitur pag. 21 die erste Note im Sopran des Chors, welche statt b d heißen muß . . .

Dieselbe Stelle wäre im Klavierauszug zu verbessern . . .

Da es eine fatale Harmonie gibt so, wie ich es habe stehen lassen, so hoffe ich, daß Sie mir dies Versehen . . . verbessern lassen werden . . .

¹⁾ Fis-moll; ohne Opuszahl.

Leipzig 30. Januar 1836

Die Anfertigung des Klavierauszugs zu meinem ‚Oratorium‘ hält mich so lange auf, daß ich erst im Laufe der nächsten Woche imstande sein werde, Ihnen den ersten Teil beendet zuzuschicken. Da Sie mir indeß in Ihrem . . . Schreiben vom 8. Nov. v. J. sagten, daß Sie die Chorstimmen möglicherweise schon Ende Januar liefern könnten, so hoffe ich, wird dadurch noch nichts versäumt sein . . . Den zweiten Teil werde ich Mitte oder Ende des nächsten Monats schicken . . .

Es tut mir leid, daß Sie die Bestimmung des Honorars mir überlassen haben, da die Zeit und Arbeit, die darauf verwendet, wohl am allerwenigsten einen Maßstab dazu geben können. Da Sie es jedoch wünschen, so bitte ich Sie, dasselbe auf 60 Louis festzusetzen . . .

Leipzig 27. Februar 1836

Ew. Wohlgeboren

habe ich diesen Morgen mit der Fahrpost den ersten Teil des Klavierauszuges meines ‚Oratoriums‘ zugeschickt. Ich bedaure, daß ich damit so lange zögern mußte, aber die Abschrift, die ich machen ließ, hielt so sehr auf, und ich fand sie nach der Beendigung so mangelhaft, daß ich unendlich viel Korrekturen darin zu machen hatte . . . In etwa 14 Tagen soll der noch fehlende zweite Teil ebenfalls nachkommen . . .

Da es mir sehr darum zu tun wäre, das ‚Oratorium‘ erst einmal gehört zu haben, ehe der Stich des Klavierauszugs vorgenommen würde, so wünsche ich, daß derselbe bis nach der ersten Aufführung verschoben würde, da ich doch wahrscheinlich noch manches würde ändern wollen . . . Ich bitte Sie also, für jetzt nur die Chorstimmen stechen zu lassen, in denen auf keinen Fall später noch Abänderungen zu machen sein werden . . .

Für die Übersendung meines ‚Presto [Scherzo] a Capriccio‘ danke ich vielmals; die Ausstattung läßt durchaus nichts zu wünschen übrig, was Eleganz und Zierlichkeit betrifft. Aber leider habe ich sehr viele und einige sehr bedeutende Druckfehler darin getroffen und schicke deshalb bei dem Manuskript des ‚Oratoriums‘ auch ein korrigiertes Exemplar des ‚Presto‘ mit . . . Da ich weiß, mit welcher Genauigkeit Sie stechen lassen, so fürchte ich gewiß, (da ich Ihnen kein Manuskript zugesandt habe), daß dieselben Fehler in der französischen Ausgabe, nach welcher Sie es gestochen haben, auch stehen . . .

Leipzig 12. März 1836

Ew. Wohlgeboren

übersende hiebei die erste Hälfte des zweiten Teils; am nächsten Dienstag d. 15. werde ich die folgenden 4 Chöre an Sie abschicken und Ende der nächsten Woche den Schluß des Ganzen . . .

Leipzig 2. April 1836

Ew. Wohlgeboren

erhalten hiebei den Schluß meines ‚Oratoriums‘. Es hat sich die Absendung mehr verzögert, als ich dachte und wünschte, doch sind diese letzten Chöre nicht lang . . .

Ich wiederhole meine frühere Bitte, daß Sie nicht mehr Exemplare der Chorstimmen vorläufig abziehen lassen, als zum Düsseldorfer Musikfeste nötig sind . . .

Frankfurt 21. Juni 1836

So sehr ich daran gearbeitet habe, mein Versprechen pünktlich zu erfüllen und Ihnen zum heutigen Tage den Klavierauszug zum Drucke fertig zu schicken, so ist es mir zu meinem Bedauern unmöglich gewesen, damit zu Ende zu kommen, und ich kann erst morgen mit der Fahrpost den ersten Teil und den Anfang des zweiten an Sie abgehen lassen. Entschuldigen Sie die Verzögerung, ich kann wahrlich nicht dafür; die Arbeit zieht sich so in die Länge und ist so mühsam und dennoch wichtig, daß sie meine ganze Zeit in Anspruch nimmt . . . Der Rest des Klavierauszugs soll spätestens in 8 Tagen bei Ihnen sein.

Frankfurt a. M. 2. Juli 1836

Anbei erfolgt der erste Teil der Partitur meines ‚Oratoriums‘, welchen Sie des Sticks wegen bald zu haben wünschten. Ich fand, indem ich ihn durchsah, daß ich eine Änderung darin noch nicht im Klavierauszuge eingetragen habe, und bitte Sie also, dies nachträglich zu tun . . .

Da ich nun nach der Aufführung noch so manches geändert habe, namentlich in den Rezitativen, und einige Stücke ganz weggelassen, so weiß ich wirklich kaum, wie diese Abänderungen in den schon gestochnen Quartettstimmen zu machen sein werden . . .

Da Sie die Korrektur in etwa 4 Wochen bereit haben werden, so bitte ich Sie, dieselbe nicht hieher an mich zu schicken, sondern ich werde sie in Bonn selbst abholen und während meines Aufenthaltes in Scheveningen durchsehen. Ich verlasse Frankfurt etwa am 20. d. M. . . .

Hiebei auch der Titel, an dem ich die bemerkten Änderungen noch gemacht wünsche. „Zusammengestellt und komponiert“ darf es nicht heißen, weil es sonst klänge, als hätte ich selbst die Zusammenstellung¹⁾ gemacht. — Auch darf mein Titel nicht auf den Titel (den Dokortitel meine ich), denn vor den Titeln auf den Titeln habe ich immer einen besondern Abscheu gehabt. Also bitte ich bloß um meinen Namen und möchte auch die „zwei Abteilungen“ fortgelassen haben, da sie unwesentlich sind, und

¹⁾ Sie rührte im wesentlichen von dem Prediger Julius Schubring in Dessau her.

ich's so kurz als möglich haben möchte. Die Opuszahl weiß ich wieder einmal nicht; ich ärgere mich jedesmal deshalb und vergesse sie doch wieder jedesmal. Ich muß Sie bitten, an Breitkopf & Härtel zu schreiben und diese Herren zu fragen, welche Opuszahlen die letzten Sachen haben, welche von mir bei ihnen herauskommen sollen (nämlich die 'Etuden und Fugen' [op. 35] und die 'Lieder' [op. 34]). Das 'Oratorium' bekommt dann die nächstfolgende Opuszahl. Entschuldigen Sie die Belästigung und meine Nachlässigkeit.

Das korrigierte 'Scherzo a Capriccio' liegt ebenfalls bei.

Auch der zweite Teil des Klavierauszugs und der Partitur soll nächstens bei Ihnen eintreffen. Mit den neuen 'Liedern ohne Worte' [Heft 3 op. 38] bin ich aber noch ganz im weiten Felde, doch wird solch ein Heft oft ganz geschwind fertig, ehe ich's selbst denke . . . Haben Sie vielen Dank für die freundlichen Gesinnungen, die Sie mir . . . hinsichtlich meiner neuen Sachen aussprachen, und glauben Sie mir, daß ich dies für einen der angenehmsten Erfolge halte, die mir zuteil geworden sind.

. . .

Frankfurt a. M. 16. Juli [18]36

Ich habe Sie heute um eine große Gefälligkeit zu bitten. Soeben erhalte ich aus London die Nachricht, daß man beim diesjährigen englischen Musikfeste eine Auswahl aus meinem 'Paulus' geben will, da die Zeit zu kurz ist, um es [!] ganz zu geben; man sagt mir aber in dem Briefe auch, daß die Partitur der zu gebenden Nummern allerspätstens bis zum Ende dieses Monats dort sein müsse. Da nun die einzig korrekte Partitur des ersten Teils in Ihren Händen ist, so bitte ich Sie, für mich die Gefälligkeit zu haben, die Nummern von dem Chor 'Mache Dich auf, werde Licht' bis zum Schluß des ersten Teils . . . so schnell als möglich in Partitur abschreiben zu lassen . . .

In zwei bis drei Tagen erfolgt der ganze zweite Teil bis auf den Schlußchor . . .

Frankfurt a. M. 23. Juli 1836

Sie erhalten beifolgend den zweiten Teil meines 'Oratoriums' (bis auf den Schlußchor, der in wenig Tagen ebenfalls kommen soll) sowohl die Partitur als den Klavierauszug . . .

In etlichen Tagen denke ich durch Bonn zu kommen und Sie dann in jedem Falle sogleich aufzusuchen, um vieles mit Ihnen zu besprechen . . .

Coblenz 27. Juli [18]36

Da mir es leider nicht möglich ist, so, wie ich wollte, einige Zeit in Bonn zuzubringen, so werde ich morgen . . . auf dem Dampfboot von hier aus um $\frac{1}{2}$ 3 durch Ihre Stadt, ohne mich aufzuhalten, fahren müssen. Wenn

XII. 21.

10

es Ihre Zeit erlaubte, mich am Ufer zu erwarten, wie Sie es das vorige Mal zu tun die Güte hatten, so würde es mir sehr erwünscht sein . . .

Haag 2. August 1836

Nach einem eben empfangenen Brief des Herrn Novello wünscht derselbe auch den Anfang des ersten Teils meines ‚Oratoriums‘ . . . sobald als möglich kopiert zu erhalten, da das Ganze, wie er mir nun schreibt, bis gegen die Mitte des September gegeben werden soll . . .

Leipzig 15. Oktober 1836

. . . Das neue [dritte] Heft ‚Lieder ohne Worte‘ [op. 38] ist wohl schon lange fertig, und ich hätte es Ihnen schon zugeschickt, aber ich bin so in Anspruch genommen mit den verschiedensten Sorgen und Arbeiten, daß mir bis jetzt immer noch die Zeit, es ordentlich ab- und aufzuschreiben, gefehlt hat, und ich wirklich nicht bestimmt versprechen kann, wenn ich dazu kommen werde. Doch denke ich bestimmt, daß es nicht mehr lange damit dauern soll.

. . .

Leipzig 29. Okt. 1836

Erst heute bin ich imstande, Ihnen die beendigten Korrekturbogen des ersten Teils Partitur zurückzusenden . . . Sie werden sich denken können, wie ich von Arbeiten gedrängt bin, da mir gewiß an dem baldigen Erscheinen meines ‚Oratoriums‘ nicht wenig gelegen ist.

. . . .

Leipzig 18. Februar 1837

. . . . Noch immer kann ich Ihnen nicht mit Bestimmtheit sagen, wann ich Ihnen das Manuskript meiner ‚Lieder ohne Worte‘ [op. 38] schicken kann; es fehlen mir noch zwei, wie ich sie gerade zu einem Hefte haben will; und da muß ich warten, bis sie kommen wollen. Indeß denke ich, soll es in den nächsten Wochen wohl bei Ihnen sein

Speier 6. April 1837

Das dritte Heft ‚Lieder ohne Worte‘ ist nun fast fertig, und ich werde Ihnen das Manuskript davon zuschicken können, sobald ich von dieser Reise zurückkehre, welches etwa in 14 Tagen geschehen wird, vielleicht auch schon von unterwegs. Auch ein Heft von drei kleinen ‚Kirchenmusiken‘ (für weibliche Stimmen¹⁾ allein) möchte ich wohl im Laufe der nächsten Monate herausgeben, und es wäre mir lieb, wenn sie ebenfalls bei Ihnen erscheinen könnten. Für die ‚Lieder ohne Worte‘ muß ich mir

¹⁾ Die Drei Motetten für weibliche Stimmen mit Orgel op. 39 entstanden bereits 1830 in Rom, wurden von Mendelssohn aber 1837 überarbeitet.

aber diesmal, wie ich Ihnen schon im vorigen Jahre sagte, ein größeres Honorar als bisher erbitten, da ich von verschiedenen Seiten darum angegangen worden bin; ich wünsche 24 Louis d'or für dies dritte Heft festzusetzen. Über die 3 ‚Kirchenmusiken‘ schreibe ich Ihnen, sobald sie beendet sind, das Nähere. Ich bitte Sie, mir Ihre Antwort hierauf womöglich umgehend nach Freiburg im Breisgau poste restante zu adressieren; vom nächsten Monat an und für den ganzen Sommer ist meine Adresse in Frankfurt an Herrn M. J. Herz.

Wie steht es mit der Partitur meines ‚Oratoriums‘? Ist sie schon heraus? In Birmingham wollen sie es beim Musikfeste geben, haben mich aber gebeten, womöglich noch einige „gefällige“ Arien einzulegen. Was würden Sie dazu sagen, wenn ich das täte? Es ist aber nicht tunlich, und am Ende halten mich dann die Leute für eben so ungefällig wie meine Arien.

Vielleicht komme ich im Lauf des Sommers wieder durch Bonn und hoffe gewiß, daß es dann nicht so im Fluge sein soll wie bisher, und daß Sie gar nach Köln mitfahren müssen, damit wir uns nur sprechen können. An diese Fahrt und unsre Kajütenkonferenz denke ich immer mit vielem Vergnügen

Freiburg im Breisgau 25. April 1837

Ew. Wohlgeboren

erhalten mit der Fahrpost, die heute abgeht, das Manuskript meines dritten Heftes ‚Lieder ohne Worte‘. Wegen der Opuszahl bin ich wieder wie gewöhnlich im Zweifel und bitte Sie, da diese Zeilen Sie ohnehin, wie Sie mir schreiben, in Leipzig antreffen, darüber die Herren Breitkopf & Härtel zu befragen, welche Ihnen die Opuszahl der dort erscheinenden ‚3 Praeludien und Fugen‘ für die Orgel [op. 37] angeben wollen, das ‚Liederheft‘ bekommt die nächstfolgende Zahl. Diese bitte ich Sie, auch mir in Ihrem nächsten Briefe mitzuteilen, dann will ich auch gewiß für immer damit in Ordnung kommen

Die Beendigung der ‚drei¹⁾ Kirchenmusiken‘ für weibliche Stimmen denke ich Ihnen auch bald anzeigen zu können.

Sie wünschen die nachträgliche Herausgabe der Arie ‚Der du die Menschen‘, und wenn Ihnen dadurch ein Gefallen geschieht, so würde ich damit einverstanden sein; nur scheint mir schwer, eine passende Form zu finden, wie das zu bewerkstelligen sei. Ein Anhang wäre das beste, aber dann würden sich die beklagen, die das Werk schon jetzt angeschafft haben. Ich bitte Sie, mir hierüber Ihre Meinung zu schreiben.

Bei dieser Gelegenheit ist mir zugleich eingefallen, ob es Ihnen nicht angenehm sein möchte, zu meinem ‚Ave Maria‘, welches bei Ihnen er-

¹⁾ Vgl. oben den Brief vom 6. April 1837.

schiene¹⁾ ist, wobei jedoch die Begleitung nur mit Ziffern angedeutet war, die vollständige Begleitung herauszugeben. Und zwar einmal die Orgelstimme ausgeschrieben und dann für Chöre, die sich der Orgel nicht bedienen können, eine Orchesterbegleitung, wie wir es immer in Düsseldorf aufführen mußten, wo es mit der Orgel nicht ging. Ich glaube, das ist an den meisten Orten der Fall, und es müßte also der Verbreitung des Stücks viel nützen, wenn ein solcher Nachtrag erfolgte

Was ist diesmal vom holden Lenz zu sehen? Ein unholder Brumm-bär, der alle Menschen erschreckt. Wenn Sie es nur bei Ihrer Reise besser gehabt haben, doch glaube ich das kaum, da es hier doch gewöhnlich eher milde wird als dort oben; auch sind alle Zeitungen voll Klagen über die schlechten Messen. Ist denn da der Musikalienhandel auch mit darunter verstanden? . . .

Frankfurt a. M. 27. Mai 1837

Hiebei erhalten Sie den Probeabdruck meines 3. Heftes „Lieder ohne Worte“ zurück . . . Für die Nummern meiner letzt erschienenen Arbeiten danke ich Ihnen bestens und will nun ganz ordentlich werden; dies Heft bekommt, wie auf dem Titel steht, op. 38, jedoch darf die Firma von Schlesinger in Paris nicht auf den Titel kommen, da ich ihm wegen einer zwischen uns entstandenen Differenz dies Heft nicht verkauft habe

Die Arie [„Der du die Menschen“] aus meinem „Oratorium“ so einzeln erscheinen zu lassen, kann ich mich doch nicht recht entschließen, und nach reiflicher Überlegung scheint es mir besser, wenn sie nicht herauskommt — in jedem Falle müßten wir erst mündlich darüber sprechen . . .

Hingegen werde ich mit Vergnügen die Orgelstimme für das „Ave Maria“ ausarbeiten; ob ich es für die beiden andern Stücke auch tun kann, weiß ich noch nicht und bezweifle es fast, da sie sich weniger dazu eignen. Jedoch will ich's versuchen und bitte Sie, mir die drei kleinen Partituren mit der letzten Revision der „Lieder ohne Worte“ hieherzuschicken, wo ich mich denn gleich darüber entscheiden werde. Die Orchesterbegleitung zum „Ave“ betreffend, bitte ich Sie deshalb, an Herrn von Woringen nach Düsseldorf zu schreiben und ihn um eine Kopie der Orchesterstimmen zu bitten, welche ich für den dortigen Gebrauch eingerichtet hatte (oder um ein Darlehen derselben Stimmen); ich bitte Sie dann, mir diese Stimmen ebenfalls hieher zu schicken, damit ich Ihnen über die Herausgabe und die Form derselben das Nähere schreiben kann.

Wenn ein 4händiges Arrangement der „Lieder ohne Worte“ durch Herrn [Karl] Czerny gemacht wird, so bin ich überzeugt, daß es gewiß

¹⁾ Vgl. oben den Brief vom 6. Dezember 1831.

so gut wird, wie sich die kleinen Dinger in der großen Gestalt nur ausnehmen können. Es ist dann auch nicht nötig, daß ich das Arrangement vorher zur Durchsicht bekomme; jedoch würde ich das wünschen, wenn es von einem andern übernommen würde.

... Es ist immer noch unbestimmt, wann ich durch Bonn kommen werde; ich denke jedoch, daß es im Laufe des Juli oder Anfang August sein wird ...

Frankfurt 9. Juni 1837

... Ein vollständiges Verzeichnis meiner Kompositionen hätte ich sehr gern; ich glaube, es würden bedenkliche Nachlässigkeiten dabei zum Vorschein kommen — mehrere Nummern mehrmals — und wo soll ich denn eine Zahl für die ‚3 Kirchenmusiken‘ herkriegeln, da sie keine bekommen haben? mit a) und b) oder wie macht sich's am besten?

....

Düsseldorf 23. August 1837

Hiebei das Manuskript der ‚drei Motetten‘ für weibliche Stimmen [op. 39]; ich würde es Ihnen früher schon geschickt haben, wenn mich nicht die deutsche Übersetzung, die mir doch notwendig schien, in viele Schwierigkeiten verwickelt hätte. Jetzt habe ich sie endlich fertig und bin nicht wenig stolz darauf. Ich bitte Sie nun, mit dem Druck dieser Stücke zu beginnen ...

Auch die Korrektur der 4händigen ‚Lieder‘ erfolgt; das Arrangement scheint mir sehr gut gemacht ...

Morgen reise ich nun nach England und unter den angenehmen Erinnerungen an diese Rheinfahrt nehme ich den frohen Abend bei Ihnen mit mir ...

PS. Eine Menge Dinge hab' ich noch vergessen. Herr J. Rietz hat mir unter andern neuen Kompositionen 2 Hefte ‚Lieder‘ vorgespielt, unter denen mir viele ganz ausgezeichnet gefallen haben, und ich habe ihm also unserer Verabredung gemäß gesagt, daß er sie Ihnen¹⁾ doch zuschicken möchte. Es scheint mir sogar, daß manche darin dem Tier, das man Publikum nennt, gefallen müßten — aber das weiß freilich nur Gott, und auch der zuweilen nicht, was den Leuten gefällt — daß aber die Sachen Ihrem Hause keine Unehre machen können, das ist gewiß, und so wär' es mir lieb, wenn sie erschienen, und wenn Sie dem Komponisten auch ein Honorar dafür geben könnten. Das alles lege ich nun in Ihre Hände. — Auch die bewußte Sopran-Arie²⁾ aus ‚Paulus‘ schicke ich Ihnen hiebei, da Sie mir sagten, Sie besäßen sie nicht; aber vorläufig kann ich mich zur Herausgabe noch immer nicht entschließen ...

Schluß folgt

¹⁾ Simrock nahm dann diese Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Julius Rietz, op. 8, in Verlag.

²⁾ Vgl. oben die Briefe vom 25. April und 27. Mai 1837.

BEETHOVENS „MISSA SOLEMNIS“ UND DIE KATHOLISCHE LITURGIE

EINE ZEITGEMÄSSE BETRACHTUNG
VON ALFRED SCHNERICH IN WIEN

Über der neueren katholischen Kirchenmusik schwebt ein eigenartiges Geschick. Wenn man sich in der landläufigen Literatur umsieht, erfährt man gewöhnlich sehr wenig. In Handbüchern, z. B. irgend-einem Konversationslexikon, finden wir fast lediglich Negatives, etwa daß die Werke für den Kultus ungeeignet, zu lang u. dgl. sind. Der Vergleich mit der älteren Literatur, z. B. auch den älteren Auflagen von Riemanns „Musiklexikon“, zeigt indes, daß früher unbedingt mehr geboten war. Insbesondere eben bei Riemann machen sich bei den verschiedenen Auflagen stark verschiedene Einflüsse geltend, was sich vor allem bei der Aufzählung der einschlägigen Werke sehr deutlich ergibt (vgl. die Artikel „Kirchenmusik“ und besonders auch „Messe“ der letzten Auflage).

Indessen ist es doch bei einigermaßen gesunder Vernunft einzusehen, daß Kunstwerke, die nachweislich einem bestimmten Zweck dienen sollten und tatsächlich auch dienen, doch nach diesem Gesichtspunkte zu betrachten sind. Wer z. B. Raffaels Disputa bloß nach dem rein ästhetisch-künstlerischen Gesichtspunkte betrachtet, erfaßt das Werk nur ganz allgemein, wo nicht auch einseitig. Er muß noch ganz gehörig historische und theologische Kenntnisse mitbringen, um das Werk in seiner Wesenheit zu verstehen. Dasselbe gilt von einem musikalischen Kunstwerk, welches bestimmt ist, eine religiös-dramatische Handlung zu begleiten, wie es eben an erster Stelle die musikalische Meß-Komposition ist.

Über Beethovens „Missa solemnis“ speziell ist ja viel Tinte geflossen. Wir denken an Marx, Kretzschmar, Sternfeld, Riemann (5. Bd. der Beethoven-Biographie von Thayer), insbesondere auch an Riemanns eben erschienenenes „Handbuch der Musikgeschichte“. Aber diese teilweise vortrefflichen Erörterungen behandeln eben nur das rein Musikalische, was nicht zu verwundern ist, da die Verfasser nicht Katholiken sind, ihnen daher die Vertrautheit mit der Liturgie abgeht.

Anderseits hat auf katholischer Seite die „Kunstsekte“ der Cäcilianer die Kirchenwerke der österreichischen Meister des 18. und 19. Jahrhunderts sehr heftig bekämpft und deren Verbreitung nach Möglichkeit unterdrückt, eine Strömung, die in dem Absatz 2 der Wiener Resolution von 1909 wohl ihre letzten Konsequenzen zog.¹⁾ Hier wird, wenn auch nicht direkt, als wissenschaftliche Voraussetzung aufgestellt, daß die Denkmäler jener

¹⁾ „In Erwägung, daß der allgemeine Verfall der kirchlichen Instrumentalmusik erst im 18. Jahrhundert eingerissen ist, und daß anderseits im 17. Jahrhundert Kirchen-

Zeit, also auch Mozarts Requiem und Beethovens „Missa“, dem „allgemeinen Verfall angehören, und dem Geiste und Ernste der Liturgie widersprechen.“

Auf demselben Kongreß gab allerdings der nunmehrige Vizepräses des Allgemeinen Cäcilienvereins Prof. Dr. Hermann Müller-Paderborn ganz offen zu, daß man von dieser Seite aus nicht immer auf dem richtigen Wege war.¹⁾

Daß die „Missa“ zur Begleitung der Liturgie bestimmt ist, daß sie ein spezifisch katholisches Kunstwerk ist, ist indes unschwer einzusehen, schon einmal deshalb, da das Werk für die Inthronisation von Beethovens erlauchtem Gönner Kardinal Erzherzog Rudolph als Fürsterzbischof von Olmütz komponiert war, wenn auch erst viel später vollendet wurde.

Ganz besonders lehrreich ist zunächst der Vergleich mit der h-moll Messe von Bach, mit der Beethovens Werk auch von katholischer Seite mit Vorliebe verglichen wird.²⁾ Beide Werke sind so verschieden wie nur möglich, haben eigentlich nur den Text gemeinsam. Bachs Messe hat nicht weniger als 24 selbständig behandelte Sätze; Beethoven gliedert jeden der sechs liturgischen Sätze einheitlich, ohne Rücksicht, ob viel oder wenig Text zu bewältigen ist. Auch ist Beethovens Messe keineswegs so lang als man gemeiniglich glaubt. Sie dauert mit vollem Ritus nicht länger als $\frac{7}{4}$ Stunden, während Bachs Werk im Konzert, also ohne Ritus, eine Stunde länger dauert. Bachs h-moll Messe ist eine Kantate über den Meßtext.

Aber auch die Behandlung des Textes bei Beethoven lehrt, daß nicht nur der Text allein, sondern die liturgische Situation bestimmend war. Das *Kyrie* „Herr, erbarme dich unser!“ ist durchweg nicht wie das *Agnus* lediglich ein Ruf um Erbarmen, was man dem Text nach erwarten sollte. Im Gegenteil: es ist unendlich glanzvoll. Das *Kyrie* ist die Einleitung zur Feier, und dies kommt bereits beim Choral zum Ausdruck. Dies betont nachdrücklich eine der ersten Choralautoritäten, Kienle, indem er sich u. a. äußert: „Das (chorale) *Kyrie* ist an Festtagen reich an Noten, gleich einer Jubilation.“

Es ist hier nicht der Ort, und auch gar nicht nötig, Beethovens Missa in ihren Einzelheiten nachzugehen. Es mag lediglich auf jene Teile verwiesen sein, bei denen das dramatische, nämlich das die Handlung begleitende Moment ganz besonders zum Ausdruck kommt. Es sind dies die Sätze, welche den Höhepunkt der Messe, die Wandlung, begleiten. Warum bricht das *Hosanna* plötzlich wie im Laufe gehemmt ab? Warum

kompositionen mit Instrumentalbegleitung entstanden, die dem Geiste und Ernste der Liturgie nicht widersprechen, erklärt die Sektion, daß eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Periode . . . eine dringende Aufgabe der Gegenwart sei.“ Kongreßbericht S. 79.

¹⁾ A. a. O. S. 458 ff.

²⁾ Vgl. den Aufsatz im 1. Heft der „Musica Divina“ (Fortsetzung der „Gregorianischen Rundschau“) von Abt Alban Schachleiter aus der Beuronen Kongregation. Der Verfasser ist als geistiges Oberhaupt der neuesten Strömung anzusehen.

folgt ein leises Präludium? Warum ist das *Benedictus*: „Gepriesen sei, der da kommt“ nicht den Worten gemäß ein lauter Jubel, gleich dem *Gloria* und *Hosanna*, sondern ein extatisches Gebet, warum schließlich das *Agnus* im Charakter so verschieden vom *Kyrie*, obschon es eigentlich den gleichen Text hat? Warum endlich haben alle Sätze so eigentümliche Schlüsse, die sich vollkommen von den weltlichen Werken Beethovens unterscheiden? Diese Fragen findet man eben durch die liturgische Situation beantwortet.

Im *Sanctus* weicht der Jubel des *Hosanna* der tief andächtigen Stimmung während der Wandlung, welche das „Präludium“ begleitet. Die Gegenwart der heiligen Opfergaben, während welcher das *Benedictus* spielt, wird durch anbetend extatische Töne begleitet. Das *Agnus Dei* aber während der Kommunion des Priesters ist ein tief empfundenenes Reuegebet, so tief, wie selbst Beethoven nur in seinen allervollkommensten Werken gedungen ist. Mit den ganz eigenartigen Schlüssen der einzelnen Sätze aber ist an Stelle des glänzenden Effektes die tief innerliche Wirkung angestrebt und erreicht. Der mit der Liturgie einigermaßen Vertraute wird bei einer Aufführung in halbwegs entsprechendem Milieu, etwa bei einem „Kirchenkonzert“, die Liturgie sich unwillkürlich ergänzen. Dies der beste Beweis, daß die „Missa“, und mit ihr die ganze Kunstgruppe, zum mindesten „im Geiste der Liturgie“ geschaffen ist.

Beethovens „Missa solemnis“ hängt aber auch keineswegs in der Luft. Schon in der C-Messe op. 86 sehen wir insbesondere im *Dona* mit seinem aufgeregten Mittelsatz die direkte Vorstudie. Die C-Messe aber führt uns auf einen anderen Genius. Sie war für den fürstlichen Hof Esterházy, und zwar für Eisenstadt geschrieben, für den wenige Jahre vorher Haydn seine sechs großen Hochämter¹⁾ schrieb. Wir sehen, daß sich Beethoven durchweg die Errungenschaften seines großen Vorgängers zu eigen machte, was besonders in der Instrumentation sowie der konsequenten Gegenüberstellung von Soloquartett und Chor ersichtlich ist. Haydn hat dies zum ersten Male in der Credofuge der sogenannten Paukenmesse (1796), also erst in seiner spätesten Zeit, angewendet. Außer Beethoven in seinen beiden Messen hat Haydn merkwürdigerweise eigentlich keine Nachahmer gefunden. Man betrachte in der Hinsicht die Messen von Schubert oder von J. N. Hummel. In Einzelheiten sind auf Beethoven die Nelson- und insbesondere die Paukenmesse anregend gewesen.²⁾

Das Verhältnis zwischen Beethoven und Haydn läßt sich sehr anschaulich mit zwei weltberühmten Bauwerken vergleichen: der Kuppel des Florentiner Doms und Michelangelos Peterskuppel. Michelangelo hat ebenso wie Beethoven zu dem, was sein gewaltiger Vorgänger angebahnt

¹⁾ Heilig-, Pauken-, Nelson-, Theresien-, Harmonie- und Schöpfungsmesse. Vgl. das thematische Verzeichnis in Schnierich: Messe und Requiem. Die Harmoniemesse hat neuerlich Dr. Göhler herausgegeben und dadurch leicht zugänglich gemacht.

²⁾ Vgl. die Gegenüberstellung des *Gratias* der Mariazeller Messe mit dem der

hat, die letzte und höchste Konsequenz gezogen, mit bis dahin unerhörten Mitteln. Aber die Werke ihrer Vorgänger haben darum weder Michelangelo noch Beethoven in Schatten gestellt.

Der Vergleich mit diesen Bauwerken ist aber auch noch nach einer anderen Hinsicht lehrreich. Auch Haydns wie Beethovens Werke atmen den Geist der Renaissance, wenn es für ihre Aufführung nicht gerade einer Renaissance- oder Barockkirche bedarf, um ein einheitliches Gesamtkunstwerk zu schaffen. So wird sich niemand, einerlei ob mit der Liturgie näher vertraut oder nicht, des unvergleichlichen Eindruckes, welchen die „Missa“ im Krönungsdome zu Preßburg mit dem feierlichen Pontifikalritus ausübt, verschließen können, obschon die Kirche modern, aber stimmungs-

„Missa“ in „Die Musik“, 8. Jahr, 2. Maiheft S. 224, dazu den Übergang zum *Dona* in der „Paukenmesse“:

Adagio



Pauke *p*

Tromp., Hörner, Holzbl. *Allegro con spirito*



mit dem ersten Zwischensatz des *Dona* bei Beethoven:

Allegro assai



Pauken B, F

Trompeten



voll, vergotisiert ist. Das Muckertum hat alle Kunstwerke der Renaissance bekämpft, und gesucht, ihnen alles mögliche Böse in die Schuhe zu schieben. Allerdings war man bei bekannten Werken wie der „Missa“ meist vorsichtig.

Es mag nun ein Blick über die praktische Verwendung der Beethovenschen Messe für die Liturgie im Laufe der Zeit geworfen werden. Liturgische Aufführungen waren keineswegs so selten als man gemeiniglich glaubt. Die erste nachweisbare vollständige Aufführung geschah bekanntlich 1827 in Petersburg im Konzert, die zweite aber 1830 beim Hochamt in der Pfarrkirche zu Warnsdorf in Böhmen, die dritte im Krönungsdome zu Preßburg 1835, an welch letzterem Orte die „Missa“ bis heute ständig ist und eine Gedenktafel die Daten festhält.¹⁾ Andere liturgische Aufführungen sind nachzuweisen: in Wien 1844, Graz 1851.

Immerhin war seit den sechziger Jahren ein Rückgang der Aufführungen zu bemerken, sowohl in Kirche wie Konzert. Der Grund liegt in den religiösen und politischen Bewegungen. Das Volk ward der Religion durch das politische Parteiwesen entfremdet, und dies machte sich notwendigermaßen auch in der Kunst fühlbar.

Die „Missa“ galt immer mehr als Buch mit sieben Siegeln, nur ganz Eingeweihten überhaupt verständlich gleich den letzten Quartetten. Es ist immerhin merkwürdig, daß sich nicht nur unter den „Älteren“, sondern auch den „Neueren“ Stimmen erhoben haben, welche die C-Messe der in D vorziehen. *De gustibus non est disputandum*; jedenfalls sind solche Urteile stark in der Minderzahl.

Für den Wandel der Anschauungen während der letzten 20 Jahre sind meine eigenen Erlebnisse und Erfahrungen wohl nicht ohne Interesse.

Als ich 1892 in Preßburg die „Missa“ zum ersten Male in Verbindung mit der Liturgie hörte, ein Glück, das ich bis dahin als unerreichbares Ideal währte, und meine Wahrnehmungen in dem seither eingegangenen St. Leopolds-Blatte veröffentlichte,²⁾ fiel die cäcilianische Fachpresse wütend über mich her.³⁾ Es fielen Worte, die man eigentlich nur aus dem Kasernenhof kennt. Paul Krutschek bezeichnete außerdem das *Hosanna* als neckisch, das *Dona* Strauß und Lanner ähnlich, ein anderer sprach von „ästhetischem Frevel“. Neben solchen, die im alten Fahrwasser gingen und gehen, haben Katholiken, z. B. A. Möhler,⁴⁾ aber auch Protestanten, wie Julius Smend, insbesondere seit Erscheinen meines Buches

¹⁾ Vgl. „Die Musik“ Bd. 38 S. 320 (Jahrgang X, Heft 11) nebst den Abbildungen der Tafel und der ersten Einladung.

²⁾ Jahrg. 1893 No. 7.

³⁾ Über die danach entstandenen Auseinandersetzungen vgl. meine Schrift: „Die Frage der Reform der katholischen Kirchenmusik“, Wien 1901, S. 42f. Da selbst die übrigen literarischen Nachweise.

⁴⁾ Besonders: „Ästhetik der katholischen Kirchenmusik“. Ravensburg 1910.

„Messe und Requiem“ (1909) die liturgische Bedeutung von Beethovens höchstem Werke ausdrücklich anerkannt. Diese Anschauungen drangen trotz aller Gegenströmung durch, daß sogar der eifrigste Verbreiter der oben gewürdigten Resolution, P. M. Horn aus der Beuroner Kongregation, nicht umhin konnte, der liturgischen Aufführung der „Missa“, die doch dem „allgemeinen Verfall“ usw. angehören sollte, das Wort zu reden.¹⁾

Horns Wunsch ging früher in Erfüllung als er vermutete. In Wien kam wenige Wochen danach, zu Beginn der Musikfestwoche, nach 68jähriger Pause die „Missa“ am 23. Juni 1912 in der Karmeliterkirche²⁾ in Döbling unter Alois Blaschke beim Hochamte zur Aufführung, welche am 1. Juni des folgenden Jahres eine glänzende Wiederholung fand. Die stattliche, neue, zweitürmige Kirche liegt gerade auf der Anhöhe ober Heiligenstadt, das Milieu ist demnach das denkbar stimmungsvollste.

Obschon Beethovens „Missa“ unergründlich an Tiefe und Reichtum ist, so kann ihr gleichwohl die Volkstümlichkeit nicht abgesprochen werden. Dies beobachtet man eben da, wo das Werk regelmäßig in der Kirche zu hören ist. Eine geradezu rührende Episode habe ich selbst erlebt. Ich ging vor einer liturgischen Aufführung vor dem Dome zu Preßburg auf und ab. Da saß ein altes Mütterlein, dem ich etwas schenkte. Sie konnte nicht genug tun, mir angelegentlichst zu empfehlen, ja gewiß in das Hochamt zu gehen. Sie wußte nicht, was aufgeführt wird. Genug: „Es ist eben wunderschön.“ Man sage, daß so ein allerhöchstes Kunstwerk nicht auch auf ganz naive Gemüter wirken könne und nur für „Berufene“ da sei!

Wie dem auch sei, es ist wohl nicht mehr zu bestreiten, daß sich in bezug auf kirchenmusikalische Anschauungen dieselbe Wandlung vollzieht, die auf dem Gebiete der bildenden Künste dieser Art bereits sieghaft durchgedrungen ist. Heute kann man sich doch bereits so ziemlich ungefährdet der kirchlichen Barocke und des Rokoko annehmen. Die analogen musikalischen Anschauungen verbreiten und festigen sich merklich später. Das liegt eben in der Wesenheit dieser Kunst. Aber sie festigen und verbreiten sich doch. Schließlich will niemand den Kampf gegen die Kunst geführt haben. Am wenigsten aber möchte man diejenigen gelten lassen, die der geänderten Anschauung den Weg geebnet haben.

¹⁾ Im übrigen vgl. meine Schrift: „Unsere Kirchenmusik und P. M. Horn“. Wien 1911. Dasselbst eine Zusammenstellung von Äußerungen und Gutachten. — Fritz Volbach streift in seiner Beethoven-Biographie (1905) das liturgische Gebiet, ohne die Quellen zu zitieren (S. 17). Das Verhältnis zwischen Beethoven und Haydn ist ihm wie andern ganz unbekannt geblieben.

²⁾ Der um die Kunst sehr verdiente Orden der „Unbeschuhten Väter vom Berge Karmel“ wurde von Kaiser Ferdinand II. in der Leopoldstadt angesiedelt. Seit 1898 haben sich die Karmeliter nach Döbling gezogen, wo sie sich ein neues Heim erbaut haben. Die Orgel stammt von Gebrüder Rieger in Jägerndorf. Die Chorbrüstung hat Maler Jos. Kastner sinnvoll mit musizierenden Engeln ausgeschmückt.

PETER ROSEGGER UND DIE MUSIK

ZUM 70. GEBURTSTAG DES DICHTERS (31. JULI)

VON DR. ERNST DECSEY IN GRAZ

... und die Musik? Da ist wohl kein Zusammenhang? Er nennt sich ja selbst einen ganz unmusikalischen Dichter, und ist es wie Wilhelm Raabe. Das einzige, was er von aller Musik liebt und „versteht“, ist zugleich ihr Reinstes: das Volkslied. Das hat natürlichen Stil bei einem Volksdichter und ist ein Geschmack, der auch auszeichnet. Peter Rosegger aber steht deshalb so innig zum Volkslied, weil es das Lied seiner Jugend ist. In der k. k. Burg zu Graz ist heuer ein steirischer Volksliederabend veranstaltet worden: mehrere Sänger vereinigten sich, um unkonzertant, aber volksgetreu alte Lieder und Jodler zu singen, die V. Zack und R. v. Geramb in den steirischen Gräben gefunden, sozusagen ausgegraben hatten wie Peterg Stamm, alle von einer überraschenden Schönheit der Melodieführung und Harmonisierung, von einer eigenartigen Frische, eine Mischung von Scherz und Gefühl, so daß die Zuhörer — selbst Steirer — bei diesen unbekannten reizenden Blüten der Volkskunst in helles Entzücken gerieten und der Abend wiederholt werden mußte. Um nun dem größten Steirer, dem Almpeter, zum Geburtstag eine sinnvolle Freude zu machen, versammelten sich die Sänger eines Tags heimlich bei einer ihm nahestehenden Familie und überraschten den Dichter im Nebenzimmer mit ihren Jodlern und Liedern. Er war aufs tiefste berührt. Aber — „für mich“, sagte er, „bedeutet das noch mehr als für euch. Ihr habt eure Freude am poetischen Text, an der schönen Melodie — ich aber erlebe dabei auch meine Jugend.“ Und er erzählte, wie er mit 21 oder 22 Jahren am Sonntag mit den anderen Burschen im Wirtshaus stand, wie sie einander in die Gesichter sahen und dann alle miteinander in Hemdärmeln diese alten Lieder anstimmten. Das Volkslied wurzelt tief im Herzen Roseggers, weil er mit ihm aufgewachsen ist wie mit der Religion, und weil er nur zu der Kunst ein lebendiges Verhältnis findet, zu der ihn Erinnerungsbrücken führen.

Noch als Bauernbursche wurde er eines Tags zum alten Jakob Schmölzer zitiert, dem Verwalter in Kindberg, um diesem getreuen Eckhart und Sammler des Volkslieds, dem Vater des Mürzthaler Sängerbundes einige Stückeln im Original zu singen, „Bauernlieder, so G’sangeln wie sie die Burschen den Dirndeln vorsingen oder die Dirndeln den Burschen, die Bäuerinnen beim Spinnen oder bei Hochzeiten...“ Aber der Peter, der zu Haus in Alpl schon einen Ruf als Schriftgelehrter hatte, blickte dem Herrn Schmölzer verlegen ins Gesicht: es ging nicht — mangels einer Stimme konnte er nicht singen ... und vorsagen konnte er die Lieder auch nicht, weil

ihm wieder der Text nicht einfiel, wenn er die Melodie nicht hatte. Es war ein Kreuz. Aus diesem Dilemma befreite er sich, indem er die verlangten Weisen vorpfiß, der Herr Verwalter half mit ein paar Gläsern Bier nach, und als sich der Peterl „ausgepfißt“ hatte und Schmölzer sich an den „Klimperkasten“ setzte, war der Experte über die Maßen entzückt, denn „seine einfältigen Bauernweisen kamen in herrlichen Klängen“ zu ihm zurück.

„Nun mein Lieber“, sagte Jakob Schmölzer, „nun haben wir zusammen etwas gemacht. Manchen Holzhauer und Almer, manche Sennerin fange ich, wie ich Sie heute gefangen, und wenn die Herzen sonst nicht klingen wollen, so stoße ich mit einem Wein- oder Bierglas dran, und sie klingen sicherlich. Also pflege ich Volksweisen zu sammeln, aufzumerken und dann in der Welt zu verbreiten. Sie werden diese Lieder bald vom Krieglacher Gesangverein hören. Horchen Sie nur recht wacker herum bei den Bauern, und wenn Sie wieder einen Buckelkorb voll neuer oder vielmehr alter Volksweisen haben, dann kommen Sie wieder zu mir.“

Rosegger hörte auf den alten Schmölzer, dem er etwas „gepfißt“ hatte und ließ sich das Sammeln angelegen sein. Er belauschte den Bauer bei seinem „künstlerischen Werk am Pflug“, den Burschen in der Samstagnacht, die Mägde beim Heuen. Herr Dr. A. Schlossar in Graz besitzt noch drei von Rosegger sorgfältig geschriebene Hefte aus dem Anfang der sechziger Jahre, die eine Fülle steirischer Volkslieder enthalten, aber nur die Texte, denn mit dem Aufschreiben der Melodien wird sich Rosegger kaum geplatzt haben, obwohl er sie alle im Gehör hatte. Und es sollte nicht umsonst gewesen sein.

Richard Heuberger, ein gebürtiger Grazer, hatte den jungen Rosegger um die Mitte der siebziger Jahre kennen gelernt: Rosegger war damals zugleich Schüler und Berühmtheit der Handelsakademie, einer vortrefflichen Anstalt, zwar wenig geeignet zur Ausbildung eines Poeten, aber zu jener Zeit noch im Besitz einer zweiten Berühmtheit: des Professors Rudolf Falb. Im Spätherbst 1870 machte nun Heuberger dem Dichter den Vorschlag, steirische Volkslieder gemeinsam herauszugeben, und Rosegger erbot sich die Lieder, die er aufs genaueste im Gedächtnis hatte, vorzusingen: Heuberger sollte sie dann aufzeichnen und für den Gebrauch, wenn notwendig, harmonisieren. So geschah es. An einer Reihe von Abenden kam der junge Poet zu dem jungen Komponisten, der als geplatzt k. k. Einjährig-Freiwilliger nur nach dem Dienst freie Zeit hatte. (Es war nebenbei das Haus Herrengasse 13, wo zur Zeit des Leobener Friedensschlusses Napoleon durch drei Tage gewohnt hatte.) „Hier, in dem schönen großen Salon meines Vaters“, erzählt Heuberger, „sang mir nun Rosegger unermüdlich die alten Lieder vor, ich notierte sie und versah sie mit einfacher Begleitung.“ Rosegger sah sich nach einem Verleger um und fand ihn alsbald in der Person Heckenasts, des rührigen Pester Buchhändlers. Heckenast ließ die Lieder durch seinen Freund Robert

Volkman prüfen und nach dessen günstigem Urteil wurde das Werkchen in Druck gegeben: „Volkslieder aus Steiermark“. Als Heuberger sie im Herbst darauf in der Auslage einer Buchhandlung sah, da traf ihn, wie er drastisch erzählt, „vor freudiger Aufregung fast der Schlag!“

In einem der Briefe Roseggers, die sich auf die gemeinsame Arbeit beziehen (und die mir Richard Heuberger in seiner Liebenswürdigkeit zur Verfügung stellte), findet sich auch ein kleines Charakterbild Volkmanns, vielleicht etwas einseitig, aber immerhin erwähnenswert:

„Ich war vor wenigen Tagen in Pest und habe viel mit Herrn Volkman gesprochen. Er ist strenge und herb in seinen Beurteilungen von Musikalien, es befriedigt ihn selten etwas, aber unsre Lieder haben ihm gar minniglich gefallen. An einer einzigen Note hat er eine Kleinigkeit geändert, alles andere erschien ihm korrekt. Herr Volkman, der mir als Sonderling und sehr abstoßend geschildert wurde, hat sich mir gegenüber sehr liebenswürdig gezeigt und hat einen ganzen Tag (so lang war ich in Pest) als Führer und Pfleger sich mir gewidmet“ (14. Juli 1871).

Jedenfalls ist das Ohr des unmusikalischen Dichters immer aufnahmefähig gewesen, wie diese Episode beweist. Es war besonders aufnahmefähig, wenn es sich um die besondere Klang-Umwelt des Dichters handelte, um die ländlichen Klangerscheinungen, das Ächzen von Tritten im Schnee, das Rasseln des Kettenhundes, das gleichmäßige Pochen der Drescher, die Axthiebe der Holzhauer — während sich das gleiche Poetenohr spröde verhielt gegen die städtische Tonwelt, die stilisierte Kunstmusik. Roseggers Werke erweisen das oft und hinlänglich. So schildert er in einer Novelle („Der Liebste ist mein Glaube“) sehr deutlich das Herumhallen des Dengelns, des Ausklopfens der Sensen: „Sie dengelten weiter und in den weitläufigen Gebäuden des Hofes hallte das Geklopfe nach, als wenn hinter allen Wänden und unter allen Giebeln emsige Dengler säßen.“ Eine treffliche akustische Beobachtung, die jeder bestätigen wird, den schon einmal dieses durchdringende, sich fürchterlich vervielfältigende Klopfen wahnsinnig gemacht hat. Und die Kirche, die im Dorf die Repräsentantin der Kunst ist, die etwa in der Christmette ihr Gesamtkunstwerk entfaltet, prägt ebenso lebendige Klangbilder in das Herz des Dichters ein:

„Auf dem Chor stimmte man Geigen und Trompeten und Pauken, und als an der Sakristeitür das Glöcklein klang, und der Pfarrer in funkelndem Meßkleid . . . zum Altar ging, da rauschte die Orgel in ihrem ganzen Vollklang, da wirbelten die Pauken und schmetterten die Trompeten, . . . so strahlte und tönte und klang es um Mitternacht. Beim Offertorium waren alle Instrumente still, nur zwei helle Stimmen sangen ein liebliches Hirtenlied, und während des Benedictus jodelten eine Klarinette und zwei Flügelhörner langsam und leise den Wiegengesang. Während des Evangeliums und der Wandlung hörte man auf dem Chor den Kuckuck und die Nachtigall, wie mitten im sonnigen Frühling.“ (Waldheimat 1. 134—135.)

Das ist katholische Kirchenmusik in Prosa, und man sieht am freudigen Ton, an einzelnen Ausdrücken („jodeln“), daß das ganze Herz des Dichters beteiligt ist. Besondere Klangerlebnisse sind für ihn die

Glockenmusik (die drei Glocken im Waldschulmeister singen „das dreitönige Lied von Glaube, Hoffnung und Liebe“), oder das Echo (im Herrensepp), oder die Stille des Waldes, die „Rätselmusik der Einsamkeit“, wie sie Fontane nennt: „Das verlorene Blatt einer Buche oder Eiche raschelt heran, ich höre jenes ewige Klingen der tiefsten Lautlosigkeit“ (Waldschulmeister, 69).

Einmal schildert er das Überströmen des wortohnmächtigen Gefühls in den Ton beim primitiven Menschen — Musik als Ausdruck — und stellt die psychologische Entstehung des Jauchzers dar:

„Der Sennin — merk ich — geht es oft sonderbar, wohl hat sie viele, gar rechtschaffen viele Worte auf der Zunge, aber das rechte für ihre Herzenslust ist nicht dabei, und so drückt sie sich denn anders aus und singt ein Lied ohne Worte, das sie hier, soweit es klingt, den Jodler heißen.“

Ebenso schön wird einmal die befreiende, die lösende Wirkung der Musik (hier des Zitherspiels) gegeben, die Überlegenheit der musikalischen Natur geschildert:

„Der Herrensepp ist viel besser daran, wie die andern Burschen daheim. Ist einer herzensfreudig, oder ist er zum Sterben betrübt, oder ist er närrisch verliebt, oder hat er einen gewaltigen Zorn — er kann sich nicht helfen; es preßt und drückt und schraubt das Herz ein, oder es bricht aus in einen fürchterlichen Sturm. Ja, da hat es der Musikanter doch besser, die Seelenwucht löst sich in Saitenklingen, und die liebe Musik bringt alles wieder in das Gleichgewicht.“

Kurz darauf eine Stelle von besonderer sprachlicher Zärtlichkeit, worin die Spielmannstrauer geschildert wird: das Heimweh besiegt die Musikfreunde, die Natur die Kunst, ein echt Roseggersches Gefühl.

In der gleichen Novelle (vom Herrensepp) ist auch die reizende Beobachtung wiedergegeben, wie das kleine Kind die Augen angelweit aufreißt und mit den weichen Händchen zappelt, wenn der Vater die Zither schlägt, als wolle es die Töne schauen und greifen. Überhaupt wird der Musiker diese Novelle mit liebevollen Augen ansehen, anders als der Literat, weil sie sozusagen musikalisch gearbeitet ist (was auch bei Raabe vorkommt), und das Zitherspiel als durchgehendes Motiv behandelt wird. Die Zither ist verstimmt: bei der Abwesenheit Frau Kathrinens, die der Sepp schon für tot hält; die Zither hat vollen Klang: kurz vor der Wendung — wenn Kathrine wiederkommt (ihr Eintritt ist gleichsam musikalisch vorbereitet); und die Zither soll frisch gestimmt werden, wenn die Kindeskinde des vereinigten Paares Hochzeit halten.

Noch in viel größerem Maßstab zeigt diese motivische Technik der große Roman vom Gottsucher, wo das Feuer als Leitmotiv durchgeführt wird. Die ganze heroische Dichtung ist durchglüht und umwogt vom Brand der Flamme, das Feuer loht immer wieder auf, ein herrlich wechselndes Sinnbild: Das fröhliche, friedliche Feuer, das den häuslichen Herd wärmt, das Feuer als reinigende Macht, die reisig-lechzende Flamme als zerstörendes

Element (Waldbrand, Tempelbrand), das Feuer als Gottheit, aber auch, gleichsam in der Umkehrung, als Sinnbild des gottlosen Gesindels, das Trawies bevölkert („ein Feuer ohne Wärme“), dann das Feuer als Sinnbild der Liebe und der Leidenschaft („ein Flammenring zieht sich um Erlefrieds zitterndes Herz“), ja an einer Stelle wird ein rechter Musiker, ob er will oder nicht, natürlich an das flammenumwogte Paar Brünnhilde und Siegfried erinnert, wenn Sela den erglühenden, begehrenden Erlefried von sich drängt: „Heute nicht . . .!“

Man wird nach alledem nicht mehr ganz zustimmen, wenn sich Rosegger selbst als so unmusikalisch bezeichnet: es fehlt ihm nicht an innerer Musik, und der älteste Sohn des Dichters, Dr. Sepp Rosegger, auf den die musikalische Anlage des Vaters übergegangen zu sein scheint, und der sich durch seine wirksame romantische Oper „Der schwarze Doctor“ (eine zweite komische Oper „Litumlei“ ist noch unaufgeführt) hervorgetan hat, empfindet den Gottsucher mit seiner Symbolik und Handlungsgewalt geradezu als Opernstoff.

Zu verschiedenen Malen ist Rosegger von Komponisten als Librettist ausersehen worden, allein bisher nicht mit Erfolg, er lehnte immer ab. Richard Heuberger wendete sich an ihn (1902) wegen eines volkstümlichen dramatischen Stoffs, nachdem er schon früher durch Rosegger die Bekanntschaft Anzengrubers zu machen gesucht hatte — nicht seinetwegen, sondern für — Brahms. Rosegger stellte zwar die Verbindung her, allein es kam zu nichts, obwohl sich Brahms von dem hochgeschätzten Anzengruber immer viel versprach.

Wilhelm Kienzl, dessen gastlich-anregendes Vaterhaus sich dem jungen Dichter gleich in seiner ersten Grazer Zeit geöffnet hatte, bewarb sich schon frühzeitig um Texte, eine orientalische Idylle in Versen, oder einen Opernstoff. Aber selbst diesem, ihm so nahestehenden Freund, sagte Rosegger: Nein — er könne keine Verse machen:

„ . . . und gesetzt, ich könnte es, so würde ich in der Auswahl des Stoffes sehr ungeschickt sein. Wenn ich ans Orientalische denke, so komme ich gleich an die Bibel, so zieht's mich in den Zauberkreis der Lebensgeschichte Jesu, und hier finde ich meine Maria Magdalena, aus der sich meiner Meinung nach mehr machen ließe, als bisher von den Poeten gemacht worden ist. Dann wäre dieser Gegenstand auch nicht lirisches, sondern episches oder dramatisches zu behandeln. Der erste Teil einer solchen Maria Magdalena könnte idyllenartig sein, aber der letzte ist tragisch. — Sie hat aus Lebenslust viele Männer erhört, aber vom Herzen nur einen geliebt — den Schönsten, den Edelsten, und von diesem konnte sie nur den Stamm des Kreuzes umarmen. — Ach, wohin bin ich gekommen . . . “

So entwickelt der Dichter hier als Briefschreiber einen Stoff, den er 40 Jahre später selbst bearbeiten sollte: seinen Lieblingsstoff in seinem Lieblingsbuch, dem Jesusroman J N R I. Der junge Kienzl scheint damals wie ein echter junger Opernkomponist, der seinen Text haben muß, nicht

nachgegeben zu haben. Er bittet nochmals — da sucht ihm Rosegger mit Hilfe eines echt Roseggerschen Gleichnisses zu entkommen:

„Sie treiben mich in Ihrem letzten Schreiben so sehr in die Enge, daß ich Sie befragen muß, ob es sachgemäß ist sich überhaupt an einen Handwerker zu wenden, wenn Sie ein par Stiefel brauchen. Ja, Sie werden sich an einen Handwerker wenden, aber nicht an einen Tischler oder Schneider, oder Sattler — sondern einzig nur an den Schuster. Nicht anders, verehrter Freund, in Ihrem Falle. Sie wollen Verse für eine Oper, da gehen Sie nicht zu einem Dichter überhaupt, sondern Sie suchen sich den Lyriker oder Dramatiker aus, denn vom Novellisten werden Sie so wenig Verse erwarten können, als etwa vom Sattler ein par Stiefel. Herzlich gern, das können Sie mir glauben, würde ich Ihnen dienen, aber ich kann nicht, und ich bitte Sie, mir das nicht übel auslegen zu wollen . . .“ (21. Februar 1876).

Aber Rosegger hatte wenigstens ein Gedicht versprochen:

„. . . sollte ich jemals eine lirische Anwendung in Jamben haben, so will ich sie sofort beim Schopf fassen und sie so lange schütteln und zärteln und schütteln und streicheln und schütteln und Herzen bis ein Kindchen kommt, das mit seinen 5 jambischen Füßen gerne zu einer Musik von Wilhelm Kienzl tanzen möchte.“

In der Tat hat Kienzl später verschiedene „jambische Anwendungen“ Roseggers komponiert, so abgesehen von einem Versuch, mundartliche Strophen „hochdeutsch“ zu komponieren, den großen kraftvollen Chor „Das Hochland der Germanen“ und das innig ergreifende Jugendgedicht „Meine Lust ist Leben“, das er dem Dichter nach dessen schwerer Erkrankung zur Wiedergenesung widmete. Heuberger hat aus dem Gottsucher den Sonnenwend-Chor komponiert („Licht Sonnenwenden ist da!“), ein prachtvolles, ebenso kunstvolles als wirksames Stück . . . der kanonisch verschlungene Anfang, die Steigerung in den Doppelchören, die schöne melodische Linie . . . ein Chor, der zu den edelsten Werken der Männergesangsliteratur gehört. Der alte Schmölzer war es übrigens, der selbst das bekannteste Roseggersche Volkslied vertont hat, „Därf ih 's Diandl lieb'n?“, doch ist noch weiter verbreitet die Komposition dieser Verse von Zehngraf.

Rosegger hat einmal sein persönliches Verhältnis zur Musik in ein paar Strophen niedergelegt (Heimgarten 1895 S. 487):

Wirkung der Musik

Der lärmende Schall, der schrillende Klang
Nimmt niemals die Seelen gefangen,
Nur milder, getrag'ner herzinniger Sang
Erweckt in mir Wonnen und Bangen.

Der siegfrohe Herr, der rüde Gesell,
Sie herrschen in ihrer Weise.
Der Feldwebel, traun, der schreit den Befehl,
Der König — er sagt ihn leise.

Das ist Roseggers Wunschmusik und sein Liebling bleibt darum das volkstümliche Lied, besonders am Abend, von einer oder zwei Stimmen
XII. 21.

gesungen, im Frieden des Hauses. Roseggers Repertoire umfaßt ungefähr: Ach, wie wär's möglich dann, Das Ännchen von Tharau, Der Wirtin Töchterlein, Hoch vom Dachstein, Die letzte Rose, Diandl tief drunt' im Tal, das Andreas-Hofer-Lied, Zu Lauterbach, Die Wacht am Rhein, Drei Reiter am Tore, Ich hatt' einen Kameraden, Steh' ich in finstrer Mitternacht, Stille Nacht, heilige Nacht, Es ist ein Reis' entsprungen. Das hört er immer gern und ist dabei ganz still und versunken. Von Mozart sind es die Heiligen Hallen, die ihm nahegekommen sind, und von anderer Opernmusik hat ihn am meisten die sinnliche Melodik Verdi's berührt: „Aïda“ ist sein Vorzugswerk. Und nun die Kardinalfrage: Wagner . . . ? Mit Richard Wagner führte Rosegger einen langen Widerstandskrieg. Zum Meister des musikalischen Dramas führte ihn ja gar keine Erinnerungsbrücke wie zum Kirchengesang, zum Volkslied — er hatte nicht einmal das Verlangen, Wagner kennen zu lernen und verhielt sich recht feindlich. Einer seiner Genossen im „Krug“ (Friedrich Hofmann) versuchte es einmal, Rosegger durch ein einfaches Gleichnis zu bekehren. „Eine Mutter,“ sagte er, „gibt zum Wort den Ton, wenn sie ihr Kind liebkost. In diesem Augenblick komponiert die Mutter sozusagen wagnerisch . . .“ Es hat Rosegger vielleicht getroffen, denn er lehnte ziemlich heftig ab: „Das ist lyrisch!“ Doch der Freund ließ nicht nach: „Nun gut, lyrisch. Wenn aber der eine Lyriker einem andern im Widerstreit gegenübersteht, so entsteht Handlung — eben das Wagnerische Drama!“ Da schwieg Rosegger, widerredete nicht, schien aber auch nicht überzeugt. Nun fielen aber später sein Sohn, seine Töchter, sein ganzes Haus Wagner anheim, und da wurde der Vater doch stutzig, nachdenklicher, aber auch duldsamer, und dem beharrlichen, stillen Einreden Friedrich v. Hauseggers gelang es dann, ihn zu Wagner zu führen. Das Tor, durch das er diese Welt betrat, waren „Die Meistersinger“. Er sah sie, vielleicht war es gleich der ihm sympathische Anfang mit einem Kirchenchor, vielleicht der volkstümliche Stoff überhaupt, die eingeschlossenen Liedformen, kurz die „Meistersinger“ hatten's ihm angetan, sie gingen in seinen musikalischen Besitz über, und damit war Frieden geschlossen zwischen Rosegger und Wagner.

Wirklich seelenlösend — man muß immer wieder darauf zurückkommen — ist für ihn aber doch nur das Volkslied. Als seine erste Frau in jungen Jahren gestorben war, befand sich der Dichter lange in einem Zustand der tiefsten Depression; unzugänglich allem Trost irrte er umher. Robert Hamerling war damals seine Stütze: er vermied es nicht, von der Toten zu sprechen wie die andern, er ging vielmehr (wie in der Möbius'schen Biographie schön erzählt wird) auf den Schmerz des Leidenden ein. Einmal war Hamerling in Roseggers Abwesenheit gekommen und hatte sich, da auch sonst niemand da war, ans Klavier gesetzt. Als Rosegger die Wohnung betrat, hörte er drinnen das Weihnachtslied: „Dies ist der

Tag, den Gott gemacht.“ Atemlos lauscht er — es war das letzte gewesen, was seine Frau gespielt hatte. „Tieferschüttet trat er ein . . . unter Tränen erzählte er dem Freund, warum ihn diese Klänge so berührten. Da hat Robert Hamerling mit dem Fassungslosen noch einmal um die Teure geweint . . .“ So tief konnte der unmusikalische Dichter einfache Musik empfinden, aber sie mußte mit dem Leben verknüpft, mußte selbst Erlebnis sein. Der Dichter kann nicht gleichsam abstrakt Musik empfinden, Phantasiegefühle entzünden, wie der Städter im Abonnementskonzert alle Donnerstagabend — der Klang, der ihn bewegt, muß ein Schicksal haben, ein Schicksal sein.

Auch in der Frage: Wie hast du's mit der Musik? wird man, wie immer, bei Rosegger Übereinstimmung finden zwischen Menschentum und Poeterei. Er schreibt nicht anders, als er empfindet. So wie er von den alten Steirerliedern, die sie ihm neulich vorsangen, meinte, sie hätten ihm mehr gegeben als Melodie und Harmonie, so sagte er schon vor dreißig Jahren im Gottsucher:

„Der Mensch versteht in der Regel an fremdem Sange nur das, was er selbst schon erfahren oder empfunden; im wortlosen Lied, in der Musik findet er genau so viel als er selbst hineinzulegen hat. Und so war Wahnfred, der Gottsucher, auch geneigt, des Vogels helle Stimme für eine Offenbarung zu halten.“

AUS FROSCH- UND VOGELPERSPEKTIVE

GEDANKEN EINES SCHAFFENDEN, BENAMSET

WILLY VON MOELLENDORFF IN NEUENAHN

Fortsetzung¹⁾

Das ewige Zweifeln an der Zuverlässigkeit der Selbstkritik ist der gallenbittere Wermutstropfen im süßen Sekt der Schaffensfreude.

Das Weltall ist nur im kleinen kompliziert gestaltet, im großen ist es jedoch sehr einfach gebaut. Ebenso sind die Werke unserer Meister beschaffen. Auch hierin, nein: vor allem hierin ein Abbild der Welt! Wenn die Kunst anfängt, auch in ihren großen Linien kompliziert zu werden, so ist das nicht ein Zeichen des Fortschritts, sondern der Abkehr von der Natur: ein Zeichen des Verfalls.

Der Komponist soll beim Schaffen kein Klavier benutzen! Das ist so, als wenn der Küchenmeister während des Kochens nicht seine Speisen ausschmecken sollte! Natürlich braucht er das wirklich nicht bei einem Gericht, das er schon hundertmal bereitet hat, dessen letzter Zusammengeschmack ihm somit im voraus bekannt ist. Will er aber ein neues Gericht erfinden, so muß er notgedrungen schmecken und schmecken, denn: Ungeschmecktes schmeckt sich nicht! Genau so muß es der Komponist machen, der Neues erfinden will, und dazu bedarf er halt des Klaviers, denn auch: Unerhörtes hört sich nicht! Freilich: wer immer nur bereits Geschmortes schmört, braucht nie zu schmecken.

Die Zahl der Konzerte und der schweren Verbrechen ließe sich mit Leichtigkeit um ein Bedeutendes vermindern, wenn die Presse ihre Berichte darüber erheblich einschränken würde. Ja, es tut mir leid, es auszusprechen: die Presse trägt die Hauptschuld daran, daß die Hochflut der Konzerte und der Kapitalverbrechen nicht abebben will.

Es ist genau so unmöglich, ein Kunstwerk sub specie aeternitatis zu betrachten, wie eine Landschaft von einem unbesteigbaren Berggipfel aus. Dennoch: so viele unserer Kunstrichter können es. Diese Beneidenswerten!

Wenn man, wie so oft, ein neues Orchesterwerk nur mit den Exklamationen loben hört: Welche Kühnheit der Harmonie, der Polyphonie, der Instrumentation! Der Komponist hat Mut! — so trifft man allemal den Nagel auf den Kopf, wenn man, ohne das Werk im geringsten zu kennen,

¹⁾ Vgl. „Die Musik“, Jahrgang XII, Heft 9 (1. Februarheft 1913).

darauf erwidert: Der Komponist muß ein Feigling sein! Er hat ja nicht gewagt, eine einzige Melodie zu schreiben!

Der Wissenschaftler muß können, was er weiß; der Künstler muß wissen, was er kann.

Der Konzertdirigent muß Autokrat sein. Der Operndirigent soll allein das Orchester selbstherrlich regieren, die Sänger dagegen nur höchst konstitutionell. Weil es nun naturgemäß nur sehr wenige Menschen gibt, die gleichzeitig nach zwei verschiedenen Seiten hin unumschränkt und beschränkt herrschen können, deshalb gibt es so wenige gute Operndirigenten.

Unsere Modernsten lieben es, mit ppp und pppp zu operieren. Wie preise ich deshalb meine Schwerhörigkeit, daß ich so ihre Werke niemals werde zu hören brauchen. O daß sie doch noch ein paar p mehr forderten! Alle Welt wäre dann so glücklich wie ich!

Das tausendjährige Jahr der Entwicklung unserer abendländischen Kunstmusik geht nun zur Rüste. Die alte Kontrapunktik war sein Frühling, die Klassik sein Sommer, die Romantik war sein fruchtesschwerer Herbst. Jetzt sind wir nun mitten im Winter. Auch dieser hat seine Schönheiten ganz besonderer Art. Zweifellos! Aber den anderen Jahreszeiten gegenüber ist er nur eine große Häßlichkeit. Doch getrost: auch diesem Winter muß ein Frühling folgen. Und — si quid habent veritatum praesagia — er wird herrlicher sein wie der erste!

REVUE DER REVUEEN

Zu Richard Wagners 100. Geburtstag

Aus deutschen und ausländischen Zeitschriften (Fortsetzung)

MÄRZ (München), vom 31. Mai. — „Der größte Deutsche.“ Von Wilhelm Herzog. „Von wem ist die Rede? Von Goethe oder Beethoven? Von Richard Wagner, sagt ein großer Chor zu öffentlichem Urteil Berufener. Mächtige Zeitungen werfen sich demütig vor dem Genius in den Staub, widmen ihm Hymnen an geheiligter Stätte, wo sonst nur die letzten Probleme hoher Politik behandelt werden; schwungvolle Grafen kämpfen für deutsche Kunst an erster Stelle; bereits abgestandene Literaturprofessoren erwachen zu neuem Leben, um einen falschen Superlativ zu erfinden und den ‚deutschesten aller Meister‘ zu verherrlichen. Er ist aber nicht nur der ‚deutsche aller Meister‘, sondern er hat — steht in derselben Zeitungsnummer von einem anderen Kritiker — der Welt auch ‚das deutscheste Werk‘ geschenkt. Man sieht: jede fehlerhafte Begeisterung wirkt sofort ansteckend. Wurde Goethe je so gefeiert? Räumten ihm oder Heinrich v. Kleist zu ihrem 100. Geburts- oder Todestage die Zeitungen ihre erste Seite ein? Sind sie im Volke so populär wie der Komponist des ‚Lohengrin‘? Wer selbst unter den Gebildeten hat den ‚Wilhelm Meister‘, die ‚Wahlverwandtschaften‘ wirklich gelesen? Aber jeder Kommis pfeift mit Wollust die Leitmotive aus dem ‚Tannhäuser‘. Nie genoß ein Künstler größere Popularität als Richard Wagner. Er ist — noch heute — der erfolgreichste Lustmörder; er verführt und vergewaltigt die Frauen; er mischte Kunst und Religion, und vor allem, er schuf den Deutschen das Nationaldrama, das sie brauchen konnten; er wurde der Reformator der Musik oder — wie die Festredner sich ausdrücken — der Luther der Oper. Es ist für mich kein Zweifel, daß Herr Chamberlain ihn mit Christus zusammenstellt. Ein alld deutscher Graf regt sich an dem Wort deutsch so auf, daß er es in seinem Leitartikel über Wagner und das deutsche Volk etwa zweihundertmal wiederholen muß. Bereits vor 25 Jahren aber hat einer das Problem Wagner auf die endgültige Formel gebracht, ein Geist, der wie kein zweiter Wagner gekannt, erlebt und überwältigt hat. Wie sollte man es wagen, seiner Analyse ein Wort hinzuzufügen. Aber angesichts der Tatsache, daß minderbemittelte Geister bereits den Kampf gegen Wagner zu diskreditieren drohen und vor allem angesichts des kritiklosen deutschen Gewäschs, das sich — hervorgerufen durch die hemmungslose Lust, Feste zu feiern — vor wenigen Tagen in alle Journale ergoß, schien es mir notwendig, aus dem genialsten Pamphlet deutscher Sprache, aus dem ‚Fall Wagner‘ Friedrich Nietzsches hier die Stellen auszuwählen, die nach den törichten und geschwollenen Phrasen der Festartikel [dem Verfasser scheinen unglücklicherweise nur Aufsätze dieses Kalibers zu Gesicht gekommen zu sein] — wie ich glaube — doppelt wohlthun werden.“

ÜBER LAND UND MEER (Stuttgart), 1913, No. 34. — „Weib und Liebe im Leben und Schaffen Richard Wagners.“ Von Julius Kapp. „... Selten wird man bei einem Künstler einen innigeren Zusammenhang zwischen seinem Schaffen und seinem Liebesleben finden wie bei Richard Wagner. Sein Schaffen entspringt weniger einem Überschuß an Kraft als den bitteren Qualen und bangen Verheißungen seines Liebeslebens. Empfanden andre Genies, wie z. B. Beethoven oder Schopenhauer, den Eros geradezu als Hemmnis in ihrer künstlerischen Mission, so wird er für Wagner überhaupt die *Conditio sine qua non*. Ihm erschloß sich der tiefste Quell seiner Kunst nur dann, wenn eine schmerzliche Leidenschaft ihn verzehrte, ihn aufreizte. Katastrophen, an denen eine andersgeartete Natur fraglos

zugrunde gegangen wäre, lösen seinem Genius wie mit Zaubermacht die Schwingen und befähigen ihn, der den Schmerzenskelch wollüstig bis zur Neige auskostet und sich daran zu heiliger Raserei berauscht, zur Hergabe des Höchsten. Das Schaffen wird ihm zum Gesundungsprozeß, der reinigend wie ein Gewitter die krampfhaftige Spannung in seinem Innern löst. Je milder daher mit zunehmendem Alter die Liebesaffekte in Wagners Leben werden, desto stärker tritt bei ihm das Bedürfnis hervor, sie durch künstliche Reizmittel zu ersetzen, um so durch immer stärker angewandte Narkotika die Sinne anzustacheln und die künstlerische Produktionskraft zu steigern. Sein Arbeitsraum wird mit immer raffinierterer Pracht ausgestattet. Betäubende Wohlgerüche, grelle Licht- und Farbeneffekte, der oszillierende Glanz schwerer Seidenstoffe, weiche Pelze und dicker Atlas, deren Befühlen ihn heftig erregten, dienen dabei als Hauptrequisiten. Wagners immer maßloser gesteigertes Verlangen hiernach mutet an wie die Angst vor dem Ausgehen inneren Feuers...

ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU (Wien), vom 15. Mai. — „Kunst und Leben.“

Eine Betrachtung zu Wagners 100. Geburtstag. Von D. J. Bach. „Hundert Jahre nach seiner Geburt ist Richard Wagner längst ein untrennbares, unverlierbares Stück deutschen Volksbewußtseins. Die Werke des Meisters zählen unter den Heiligtümern deutscher Nation. Doch mehr als dies: lebendig sind nicht nur die Werke, immer sieghafter entfaltet sich das Leben ihrer Idee, für die wir ja auch schlechthin das Werk sagen können. In dieses Werk tritt nun die Gestalt des Meisters selber ein. Je mehr man ihn loslösen will, desto mehr entschwindet beides; je inniger wir das Werk anschauen, desto besser wird sein Schöpfer gewonnen... Die scheinbar am tiefsten dringenden psychologischen Methoden bleiben noch gar sehr außen beim Erlebnis. Bis zum Erleben dringen sie nicht, und Erleben ist etwas anderes als das Erlebnis, an sich schon eine ‚Objektivierung des Willens‘ und darum dem Kunstwerk gleich... Wie das Werk Wagners eine ersichtlich gewordene Tat der Musik, so soll uns der Künstler eine Tat seines Werkes sein. Als Wagner die Welt in seinen Werken schuf, ward er mit erschaffen. Dies ist der Wagner, der lebt, der Wagner, den wir lieben und lieben müssen, der Wagner des Werkes, der so lange leben wird als dieses mit ihm, er durch dieses, wie dieses einst durch ihn.“

DIE WAGE (Wien), 16. Jahrgang, No. 20. — „Zum 100. Geburtstage Richard Wagners.“

Von Max Morold. „...Darin lag das Geheimnis seines Sieges, das ist seine Größe und Unsterblichkeit: daß sein Wille und die Ideale sich vollkommen deckten, daß die Ideale für ihn nie bloß etwas Gedachtes, Ideelles, sondern persönliches Erleben, innerster Drang, die einzig mögliche Betätigung seines Ich waren. Und dieser Ruhm wird den des ‚Opernkomponisten‘, der ja auch einmal — in ferner Zeit — ‚historisch‘ werden muß, um viele Jahrhunderte überdauern. Richard Wagner, der Dichter und Musiker — Shakespeare und Beethoven scheinen sich die Hände zu reichen. Richard Wagner, der Mensch, die Persönlichkeit — das war früher noch nicht dagewesen und ‚ihr werdet nimmer seinesgleichen sehen‘.“ — „Richard Wagners Lebenswerk und Schöpfung.“ Von Eugen Meller. Verfasser wirft u. a. die Frage auf, wie lange wohl die Werke Wagners dem Sturm der Zeit trotzen werden? „Der ‚Fliegende Holländer‘, ‚Tannhäuser‘ und besonders ‚Lohengrin‘ sehr lange. Und die folgenden? Bei dem Stande der immer noch ausgedehnten Wagner-Propaganda ist nicht einmal mit Sicherheit zu sagen, ob und wie sie jetzt in der Gunst des allgemeinen Publikums stehen. Erwägt man, daß nichts so schnell sich abnutzt, als eine Oper, denkt man dazu, daß die nervenaufregenden Wirkungen der letzten Opern Wagners verhältnismäßig schnell sich

abnutzen könnten, so zaudert man, auch nur die Vermutung einer Vermutung auszusprechen. Die Redensarten von dem ‚Bestehen für die Ewigkeit‘ sind fade und nichtsbedeutend . . . Sicher wissen wir nur, daß Wagners Werke als monumentale Meilensteine der Kunstgeschichte nicht vergänglich sein können. Und weiter wissen wir sicher, daß diese Schöpfungen ebenso unnachahmlich als monumental sind. Hat selbst Wagner der Tyrannei seiner eigenen Theorie oft genug unterliegen gemußt, so sollten diejenigen, welche ohne eine Spur seines überlegenen Geistes die Äußerlichkeiten seines Verfahrens nachahmen wollen, bedenken, daß sie nichts Besseres vorhaben, als sich auf einem trostlosen Irrpfade aufzureiben, ohne der Kunst den geringsten Dienst leisten zu können. Ein Wagner vermochte für jede Stunde, die er seiner Theorie abjagte, um sie seinem befreiten Genius zu weihen, seine Unsterblichkeit zu erwerben. Von seinen Werken lernen sollte jeder Musiker. Nachahmen kann ihn niemand. Und der nächste Unsterbliche wird es weder brauchen noch wollen. Wenn er aber durchaus nachgeahmt werden soll, so geschehe es nur in der künstlerischen Gewissenhaftigkeit und in dem aufrichtigen Enthusiasmus für die Ehre der Kunst.“

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig), 14. Jahrgang, Heft 9. — „Über Wagners Stellung zur Musik.“ Von Alfred Heuß. Verfasser sagt zusammenfassend, „daß in Wagner, dem ungemein empfänglichen und sensiblen Menschen, dem es, soweit es seiner Natur überhaupt gegeben ist, nur um das Elementare zu tun ist, eine Verbindung von reinen Kunstelementen und reinen eigenen Naturelementen zustande kommt, die, durch die Verschmelzung verschiedener elementar verwendeter Künste, kurzweg einzig dasteht, da und dort Gegenstücke hat, aber als Ganzes genommen sich in dieser Einheitlichkeit nicht mehr findet. Wenn Wagner den reinen, von der Konvention losgelösten Menschen immer wieder sucht, findet und darstellt, so stellt er dabei nur immer sich selbst wieder dar. Die Musik ist dabei . . . für ihn das eigentliche Kriterium. Sie ist es, die ihm sagt, ob ein Stoff sich in das ‚rein menschliche‘ Element hineintauchen läßt oder nicht; die vielen dichterischen Entwürfe aus der früheren Zeit halten vor dem Musiker Wagner die Kritik nicht aus. Der Dichter, Philosoph und Schriftsteller Wagner ist Strömungen ausgesetzt, die mit seiner innersten Natur oft nicht so sehr viel zu tun haben, der Musiker aber taucht nur dort unter, wo er wirklich auf den Grund gehen kann. Er tat dies in seiner Jugend an den verschiedensten Stellen eines international europäischen Meeres, und das hat auch Wagners internationale Weltstellung begründen helfen.“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 80. Jahrgang, No. 20 bis 25. — No. 20. „Unveröffentlichte Wagneriana“. Von Edgar Istel. Mitteilung von drei Briefen Wagners und drei Briefen König Ludwigs II. nebst einer Wagnerschen Bleistiftskizze (Bruchstück einer Bearbeitung des Volksliedes „Des Sommers letzte Rose“). — „Die zweite Speerszene“. Eine unbekannte Szene im „Rheingold“. Von Moritz Wirth. (Fortsetzung in No. 21, Schluß in No. 26.) Dieser „den Bühnen, auch der Festspielbühne in Bayreuth gegenüber, als Manuskript“ gedruckte Aufsatz bringt ausführliche Regieangaben zu der Szene, als die Götter Freia mit den Riesen ziehen lassen müssen. — „Zerstreute Gedanken über Richard Wagner.“ Von August Stradal. Erörtert den „Unterschied zwischen dem von Wagner gedachten Miterleber seines Kunstwerkes und dem wirklichen Zuhörer, so wie er ist . . .“ Verfasser tritt dafür ein, daß Richard Wagners Dichtungen und Schriften in der Schule gelesen werden. „Wie ganz anders wird jener Zuhörer das Bayreuther Kunstwerk in sich aufnehmen, der in seiner Jugend mit Siegfried und Brünnhilde, mit Parsifal, Tristan und Hans Sachs aufgewachsen ist, den die deutschen Sagen in seiner

Knabenzeit umschwebten. Sage man sich doch endlich los von der kalten römischen Unkultur, die nur dem Gesetzgeber feste Geistesdoktrinen gab, welche aber zum Teil unser angeborenes deutsches Recht und unsere Rechtssitten, wie diese so urdeutsch im Sachsenspiegel sich uns zeigen, erstickten durch fremde Satzungen! Selten haben fremdländische Geistesprodukte so tiefen Schaden dem deutschen Fühlen bereitet als Justinians Institutionen und Pandekten. Überall Fremdes, wo doch der deutsche Geist so stark war und selbst so viel Ureigenes in sich schloß! Und nun erscheint nach Goethe noch ein Wagner, treibt aus dem Tempel der deutschen Kunst die fremden Musikwechsler und -hausierer hinaus und stellt an die Stelle der leeren fremdländischen Scheinkunst das deutsche echte Kunstwerk. Mögest du ‚überreiches Gestirn‘ ewig leuchten und strahlen. Denn mit deinem Untergang endet Deutschland. Das wollen die Götter verhüten!“ — No. 21. „Richard Wagners Vermächtnis.“ Ein Epilog und Prolog. Von Rudolf Felber. „... Nicht würdiger konnte Wagners dreißigjähriger Todestag gefeiert werden, als durch Besenkung der musikalischen Welt mit einem ‚neuen‘ Werke des Meisters. Nicht würdiger konnte sich das Volk Wagners Bemühungen, nicht werter seiner Bestrebungen erweisen, als durch sein heißes Ringen; ihm ziemte nicht die Geste großmütigen Verzichtes. So wird denn nun auch der ‚Parsifal‘ dem eigentlichen Zwecke und der Bestimmung, der jedes Werk Wagners zgedacht, zugeführt werden...“ — „Wagner und Brahms.“ Von Edgar Istel. Über die persönlichen Beziehungen zwischen beiden Meistern. „... Wagner und Brahms bedeuten in Wahrheit zwei völlig verschiedene Welten, und doch, sie machen zusammen den musikalischen Januskopf ihrer Zeit aus: sinnend den Blick in die Vergangenheit auf die Gestalten der alten Meister gerichtet, Johannes Brahms; leidenschaftlich das Kunstwerk der Zukunft erspähend, Richard Wagner.“ — No. 22. „König Ludwigs Wagner-Manuskripte.“ Von Edgar Istel. „... Überschwenglich in Wort und Ton ergoß sich der Dank des 51jährigen tieferschütterten Meisters an den königlichen Jüngling. Greifbaren Ausdruck fand dieser Dank aber vor allem in der Schenkung sämtlicher ihm noch verbliebenen oder erreichbaren Partituren seiner Werke an den König...“ — „Zur Philosophie des Nibelungenrings.“ Von Paul von B.-Hindenburg. Über die Stellung der Gottheit in diesem Menschheitsdrama. — „Richard Wagners ‚Grenadiere‘.“ Von Emil Liepe. Behandelt eingehend die im Winter 1839–40 in Paris entstandene Vertonung einer französischen Übersetzung der Heineschen Romanze. „Das Freiwerden der Werke des Meisters und der damit zusammenfallende starke Rückgang in den Preisen seiner Werke wird so manchem ermöglichen, sich intimer mit seiner Musik zu beschäftigen, als bisher. Möchten auch ‚les deux grenadiers‘ endlich zu ihrem Recht gelangen und Eigentum des Volkes werden, wie alles andere, was der Meister uns hinterließ! Für die Öffentlichkeit, für den Konzertsaal freilich würde es sich immer empfehlen, das Stück so vorzutragen, wie Wagner es komponiert hat, — mit französischem Text; denn jede, noch so geschickte Übersetzung bleibt ja doch nur — Flickwerk!“ — No. 23. „Richard Wagner und Jakob Grimm.“ Von Arthur Prüfer. „In diesem bedeutungsvollen Gedenkjahre 1913..., das uns am 20. September zugleich auch die 50. Wiederkehr von Jakob Grimms Todestag bringen wird, wollen wir darum Jakob Grimm ein Gedenkwort an dieser Stelle widmen, denn eng verknüpft sind die Begründer der germanistischen Wissenschaft, die vom unscheinbaren deutschen Märchen ausging, mit der Zeit unseres politischen Verfalles und nationalen Aufschwungs, eng verknüpft auch nicht minder mit dem nationalen Wirken eines Richard Wagner.“ — „Richard Wagner und Ludwig Geyer.“ Von Georg Kaiser. An der Hand des Buches von Otto Bournot über Wagners Stiefvater sagt Verfasser u. a.: „... Aus diesem... Stammbaum Ludwig Geyers

geht unleugbar hervor, daß die Geyers eine protestantische Familie waren, die in mehrfachen Graden besonders enge Beziehungen zu ihrer Kirche gepflegt hatten. Der Nachweis ist hier Bournot so vorzüglich geglückt, daß es schlechterdings nicht mehr angeht, Geyer als Juden hinzustellen. Friedrich Nietzsches Behauptung (im ‚Fall Wagner‘) ist also widerlegt. War Richard Wagner der Sohn Geyers oder nicht: er hatte rein germanisches Blut in seinen Adern fließen, und das Bayreuther Kunstwerk muß als die Schöpfung eines unzweifelhaft kerngermanischen Genies betrachtet und anerkannt werden . . .“ — „Weißt du, wie das wird?“ Eine ketzerische Betrachtung zum Wagner-Jubiläum von Edgar Istel. „ . . . Wagner war . . . ein Fanatiker, der die Welt gewaltsam nach seinen Ideen umgestalten wollte, statt sie so zu nehmen, wie sie ist; er wollte die Revolution, nicht die organische Weiterentwicklung, und er ist mit seinem Revolutionsgedanken letzten Endes gescheitert. Dem scheint die ungeheure Zahl der Wagneraufführungen, die Flut der Wagnerliteratur zu widersprechen, und doch ist dem so: kein Zweifel, der heutige übertriebene Wagnerkult ist rein äußerlich, er ist die hysterische Massenbegeisterung für einen großen Mann, dessen übertrieben pathetische Musik fasziniert und blendet, dessen höhere Ideen aber von dieser gleichen Masse weder gekannt noch verstanden werden. Sollen wir uns wundern, wenn dem ‚Hosianna‘ bald schon ein ‚Kreuziget ihn‘ folgt? Zwar zunächst wird es noch ein paar Jahre (sagen wir einmal: höchstens bis zum Jahre 1920) äußerlich aufwärts gehen mit der Wagnerei. Alle jene Schichten der Bevölkerung, denen die Klavierauszüge und Potpourris bisher zu teuer, die Aufführungen der Hoftheater unerschwinglich waren, werden sich mit wahrem Heißhunger auf die Werke des Meisters stürzen. Man wird in Wagner von Theatern und Verlegern förmlich ‚ersäuft‘ werden — und der Katzenjammer wird nicht ausbleiben. Gerade weil man Wagner ganz einseitig musikalisch kultiviert, statt ihn aus dem Wesen des Dramas heraus zu erfassen, kann die Übersättigung nicht ausbleiben, und der äußere Glanz der Wagnerschen Faktur trägt gerade den Keim zum Überdruß in sich . . .“ — No. 24. „Was ist uns Richard Wagner?“ Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstag des Meisters von Wilhelm Tappert. „ . . . So bezeichnet . . . Wagners dramatisches Schaffen in dichterischer wie in musikalischer Hinsicht den Abschluß und bis jetzt den Höhepunkt einer mehr als hundertjährigen Kunstentwicklung. Wegen seiner Kühnheit und Neuheit rief es in der gesamten künstlerischen Anschauung und Wertung eine ungleich bedeutendere Bewegung hervor als etwa der Streit der Piccinisten und Gluckisten. Der musikalische Stil erfuhr durch die Schöpfungen unseres Meisters eine völlige Umbildung . . .“ — „Richard Wagner und Heinrich Laube.“ Von Johann Reichelt. „Wenig bekannt sind die Wechselwirkungen der Beziehungen Richard Wagners zu einem der fruchtbarsten Dramatiker seiner Zeit, einem der größten Theaterleiter aller Zeiten: Heinrich Laube. Durch Richard Wagners Selbstbiographie ‚Mein Leben‘ sind uns neue Anhaltspunkte gegeben, die uns vor allem zeigen, welch ein treuer Freund Laube dem Meister war, was Wagner durch ihn empfangen und wie falsch das Bild ist, das begeisterte Wagnerverehrer von Heinrich Laube uns gaben . . .“ — No. 25. „Richard Wagner und seine Mutter.“ Von Adolph Kohut. „ . . . Richard Wagner hat zeit seines Lebens in seiner Mutter das Ideal einer Frau, die Verkörperung alles Schönen, Edlen, Wahren und Guten gesehen; er hegte für sie allezeit die reinsten Gefühle kindlicher Liebe und tat alles, was nur in seinen Kräften stand, um ihr Beweise seiner schwärmerischen Zuneigung und seiner herzlichen Dankbarkeit zu geben . . .“ — „Richard Wagner und seine altdeutschen Stoffe.“ Von Georg Holz. „Wagners Bedeutung als Operndichter liegt nicht nur in der Kunst seiner Komposition begründet, sondern auch darin, daß er sich seine Texte selbst

geschaffen und dabei planmäßig der Wiedererweckung deutschen Altertums die Wege gebahnt hat; man darf wohl behaupten, daß er es gewesen ist, der in breiteren Schichten ein Interesse für die Vergangenheit deutschen Geisteslebens angeregt hat . . . dafür wird ihm jeder Deutschfühlende Dank wissen; aber auf die Gefahr, die darin liegt, daß naive Gemüter die Form, die er den alten Stoffen gibt, für die alte echte halten, muß doch bei aller Ehrfurcht vor seinem Genius aufmerksam gemacht werden.“

JANUS (München), vom 15. Juni 1913. — „Nietzsches Freundschaftstragödie mit Richard Wagner.“ Von Paul Friedrich. Wie unentrinnbar Nietzsche „an den älteren und stärkeren Feind gefesselt war, zeigt die Stelle im ‚Ecce homo‘, wo er sich ewig mit Richard Wagner zusammengeschmiedet sieht — durch Liebe und Haß, — die stärksten Bande, und ferner, daß er noch im ersten Stadium seines Wahnsinns oft durch Wagnersche Weisen außerordentlich, bis zu furchtbarem Weinen, erregt wurde. Diese Tragödie ist von eherner, zwingender Härte und zugleich einzig in ihrer Art. Wo finden wir einen zweiten Fall wie diesen? Auf Nietzsches Erstlingschrift war als Signet Prometheus zu sehen, gleichsam als eine Vorahnung seines Lebens. Denn war er auch kein Lichtbringer wie der alte Titane, von einem ‚Antichrist‘ seiner eignen Wertschätzung nach ganz zu schweigen, so hat er doch vielleicht allein von allen Sterblichen ein gleiches Leidensschicksal ausgekostet. Nietzsche und Wagner — hier ein feiner, sensibler, kränklicher und vor allem femininer Geist, und dort ein starker, männlich-robuster Sich-selbst-Durchsetzer um jeden Preis. Was Wunder, daß bei einer Trennung dieses einzigartigen Bundes der schwächere — wenn auch wie ein antiker Held — unterlag! . . .“

WISSEN UND LEBEN (Zürich), vom 15. Mai und 1. Juni 1913. — „Die Feindschaft gegen Wagner.“ Eine geschichtliche und psychologische Untersuchung von Paul Stefan. „ . . . Niemand ist heute in Notwehr gegen Wagner, wie es Wagner gegen eine ganze Zeit war; und wäre es ein Künstler, so gibt ihm die Notwehr kein Recht, Notwehrexzesse zu begehen. Aber wenn es nicht Notwehr ist, was treibt dann manche immer wieder gegen Wagner? Die Ermüdung, die vor einer großen Kunst nicht tapfer sein kann. Der Drang der letzten Jahrzehnte, selbst etwas zu schaffen, ein Drang, dem die große Erscheinung Wagners theoretisch und praktisch Hemmungen bereitete. Die Erkenntnis von der Unfruchtbarkeit eines Epigonentums, das Erlösungsmysterien stammelte und Musikdramen nachstümperte. Wohl hatte Wagner wie jeder Große für sich selber Recht. Wir wollen es ihm danken, wollen hingehen und nicht desgleichen tun. Aber indem wir ausweichen, müssen wir darum nicht zertreten.“ „ . . . im letzten Grunde löst sich das Künstlerische im Menschlichen. Seien wir größer, haben wir den weiteren Blick, die leichtere Verzeihung. Weitern wir unser Reich. Ein Meer brandet vor uns, und es hat Gezeiten, hat Ebbe und Flut. So schwindet und wächst die Liebe zu einem Großen, dessen heiliger Bau am Strande steht, an einem Ufer jenseits von Liebe und Haß. Den Verklärten laßt uns sehen, nicht den Endlichen, den Haß und Not umtosten. Nicht im Sinne des Eifernden wollen wir wirken, sondern wie ein glücklicheres Geschlecht von Späteren, das gekämpfte Kämpfe nicht noch einmal kämpfen will. Wir wollen seine Größe verkünden, seine Schlacken verwerfen, seine Milde üben, die Milde seiner besten Tage, die ihm so viele Herzen einfacher Menschen gewann. Vielleicht gelingt es so, manche zu gewinnen, die nicht zu widerlegen sind. Und die auch nicht gewonnen werden können, einfach zu fragen: Was ereifert ihr euch? Wenn dieses Werk aus der Lüge ist, so wird es von selbst vergehen. Wenn es aber aus der Wahrheit ist, so werdet ihr es doch nicht stürzen.“

Willy Renz

Fortsetzung folgt

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

224. **Rudolf Louis: Schlüssel zur Harmonielehre von Louis und Thuille.** Verlag: Carl Grüniger (Klett & Hartmann), Stuttgart. (Mk. 12.—.)

Die ausgezeichnete, gegenwärtig wohl den allerersten Rang einnehmende Harmonielehre, die Ludwig Thuille in Gemeinschaft mit Rudolf Louis kurz vor seinem jähen Hinscheiden verfaßte, liegt nunmehr in dritter Auflage vor und hat inzwischen durch Rudolf Louis ihren weiteren Ausbau erfahren: es kam ein Aufgabenbuch, das reicheres Übungsmaterial bot, als dies im Rahmen des Lehrbuches selbst angängig war; weiter schuf Louis als Auszug aus dem großen, zu umfangreich und detailliert geratenen Buch für die Hand des Schülers einen knappen leichtfaßlichen Auszug, und jetzt erscheint als Schlußstein des ganzen Baues der vorliegende „Schlüssel“. Er enthält die Lösungen der in dem Harmonielehrbuch und dem Aufgabenbuch enthaltenen Übungen zum größten Teil und schließt nur eine Reihe von allgemein bekannten Volksliedern und Choralen aus, deren mustergültige Harmonisierung leicht anderweitig beschafft werden kann. Da der vorliegende Schlüssel bereits 460 Seiten aufweist, wird man dieser Abkürzung des Verfahrens ohne weiteres zustimmen. Schwerer wiegt das Bedenken, daß auch hier nicht der Versuch einer progressiven Ordnung der Übungsbeispiele gemacht wurde. So wie die Übungen gegenwärtig vorliegen, stehen sie sich vielfach ungeordnet gegenüber, und man hat stets im einzelnen Falle auszuwählen, welche Aufgaben der Schüler zunächst zu machen hat — einmal aus dem Aufgabenbuch, ein andermal aus dem Lehrbuch. Am zweckmäßigsten schiene es mir, nun einmal das Lehrbuch ganz von den Aufgaben zu befreien und sämtliche Aufgaben progressiv in dem Übungsbuch zu vereinigen. Dadurch würden nicht nur die Volumina der beiden Werke ausgeglichener, sondern es bliebe auch dem Lehrer und den Schülern viel unnützes Herumsuchen erspart. Ich weiß, daß dieser Neuordnung gewisse praktische Bedenken (Benutzung mehrerer Auflagen nebeneinander) gegenüberstehen mögen, doch ließe sich da ja leicht eine Übergangsbezeichnung bei den einzelnen Beispielen anbringen. Dafür hätte man dann den Vorteil, den Lehrgang wirklich pädagogisch geordnet zu haben. Überhaupt scheint mir — nach sechsjährigen Lehrerfahrungen mit dem Buche — das pädagogische Prinzip nicht immer genügend maßgebend gewesen zu sein. Gerade der „Schlüssel“ klärt nun über so manche Eigentümlichkeit auf, die beim Unterricht mit dem Buche zu Kollisionen führte. Da es vorzugsweise von Louis nach Thuilles Tode verfaßte Aufgaben aus dem Übungsbuch sind und ich in langjährigem Unterricht bei Thuille selbst dessen Prinzipien genügend kennen gelernt zu haben glaube, so scheinen mir diese kleinen Unstimmigkeiten mehr auf persönliche Anschauungen von Louis zurückzugehen. Thuille wenigstens hat bei seinem Unterricht immer scharf betont, daß der Schüler zunächst einmal korrekt schreiben lernen soll, und erst wenn er sich die elementaren Fähigkeiten sicher

angeeignet hatte, erlaubte er Freiheiten. Mir fällt da ein charakteristischer Ausspruch Thuilles ein: Als ich einmal davon sprach, er werde wohl bezüglich des Quintenverbots etwas freier werden müssen, meinte er: „Man kann ja auch mit dem Messer essen — aber vornehm wird's nie sein!“ Gerade diese pädagogisch-konservative Art Thuilles scheint mir aber Louis manchmal etwas allzu leichten Herzens aufgegeben zu haben, und er erlaubt und rechtfertigt in seinem Schlüssel gelegentlich Dinge, die Thuille im Unterricht wohl kaum gebilligt hätte. Der Thuillesche Standpunkt — und er scheint mir sehr berechtigt zu sein — war stets: „Sie dürfen das oder jenes nicht machen, solange Sie noch Schüler sind; als Meister mögen Sie selbst verantworten, was Sie schreiben.“ Dieser feine pädagogische Standpunkt, den auch Louis selbst im Text des Lehrbuches oft genug betont hat, ist ganz verschieden von dem alten Professorengesichtspunkt, daß man niemals Freiheiten schreiben dürfe. Aber wie soll man es pädagogisch rechtfertigen, wenn Louis schon auf S. 19 des Schlüssels, also bei den allerersten Aufgaben (die Hauptdreiklänge in Moll), folgende Verbindung erlaubt:



Künstlerisch gerechtfertigt wird diese Folge von Louis mit der Bemerkung: „Die Quintenparallelen (Phrasierungseinschnitt wegen der Motivwiederholung schon nach dem ersten Takt!) wären nur durch unnatürlich gezwungene Stimmführung zu vermeiden.“ In diesem Fall gab es pädagogisch nur einen Weg: das Beispiel abzuändern oder völlig auszuschalten. Mir scheint, daß Louis etwas des öfteren übersehen hat: die Ungleichartigkeit des Schülermaterials, das Harmonielehre treibt. Mit Akademikern, die bereits musikalisch vorgebildet sind, mag man derartige Freiheiten meinetwegen schon zu Anfang machen (obwohl ich auch hier schon Fälle von Verwirrung erlebte), mit weniger vorgebildeten jüngeren Leuten oder Damen aber empfiehlt es sich, lieber zu Anfang ganz streng gewisse Verbote aufrechtzuerhalten, weil jede Konzession zu totalem Durcheinander führen kann.

Da, wie Louis betont, keine der Aufgaben mit Ausnahme der allerersten, „in der Weise einlöslich“ sind, „daß nicht von jedem Beispiel mehrere gleich guten Lösungen zu finden wären“, so ist der Schlüssel besonders deswegen für den Lehrer sehr lehrreich, weil er über die von einem der beiden Autoren für am meisten geeignet gehaltene Lösung Aufschluß gibt. Problematischer scheint mir der Wert des Schlüssels für Schüler zu sein, die leicht in die Versuchung kommen, ihn als Eselsbrücke wenigstens teilweise zu benutzen. Louis spricht davon, daß der Schlüssel in erster Linie für solche bestimmt sei, die das Buch zum Selbststudium benutzen wollen. Nun scheint mir aber das

Studium der Harmonielehre so sehr abhängig von der Korrektur eines guten Lehrers, daß niemand (wohl selbst ein Genie nicht) in elementaren Dingen des Lehrers entraten kann. Denn gerade weil die Aufgaben nicht „einförmig“ sind, wird der Alleinstudierende selten dahinter kommen, warum seine Lösung schlechter sei als die Lösung des Schlüssels, oder ob er wirklich eine jener Lösungen gefunden hat, die gleich gut sind. Meist wird er sich mit der zweiten Möglichkeit beruhigen und dadurch in Fehler verfallen. Gewissenhafte Selbststudierende aber haben keinerlei Aussicht, ihre Zweifel zu beschwichtigen. Darum sollten zum Selbststudium nur einsam auf dem Lande oder im Ausland lebende Musikfreunde greifen, und auch für diese wäre es ratsam, von Zeit zu Zeit ihre Aufgaben einem Lehrer zur Durchsicht anzuvertrauen. Die überaus sorgfältige Ausführung der mühevollen „Schlüssel“-Arbeit entspricht der Gewissenhaftigkeit Rudolf Louis', der das Erbe seines verstorbenen Mitverfassers so erfolgreich ausbaute.

Dr. Edgar Istel

225. Paul Brün: Das musikalische Motiv im Recht. Verlag: Jurist. Verlagsbuchhandlung (Dr. jur. Frensdorf), Berlin 1913. (Mk. 2.—.)

Die kleine Schrift gibt mehr als ihr Titel besagt, und doch nicht eigentlich genug. Der Verfasser spürt die Probleme, erfaßt sie aber doch nicht so recht ganz — eine Lösung kann man freilich zurzeit überhaupt nicht fordern. Im wesentlichen stimmt Verfasser freilich mit der kürzlich hier besprochenen Arbeit von Nitze „Das Recht an der Melodie“ überein. „Wie es nun unmöglich ist, den Begriff der Melodie genau zu definieren, so unmöglich ist es also deshalb auch, das musikalische Motiv von der Melodie scharf abzugrenzen“, sagt Brün S. 15. Ich glaube aber, man jagt hier viel zu sehr dialektischen Schwierigkeiten nach. Wenn man unbefangen den Wortlaut des § 13 des Gesetzes vom 19. Juni 1901 betrachtet: „Unbeschadet der ausschließlichen Befugnisse, die dem Urheber nach § 12 Abs. 2 zustehen, ist die freie Benutzung seines Werkes zulässig, wenn dadurch eine eigentümliche Schöpfung hervorgerufen wird . . . Bei einem Werke der Tonkunst ist jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird“, so kann es auf diese streng begrifflichen Versuche kaum ankommen. Sicher ist richtig, daß auch ein Motiv eine Melodie sein kann; Themen, Motive sind Begriffe der kompositorischen Technik, Melodie ist ein ästhetischer Begriff — Themen, Motive können daher auch vom ästhetischen Standpunkte aus Melodien sein, brauchen es aber nicht. Nicht jedem Thema, nicht jedem Motiv kommt der gesetzliche Schutz zu, sondern nur solchen, die Melodien sind. Brün geht zu weit, wenn er für jedes Motiv der Melodien Schutz fordert und in Anspruch nimmt. Brün erörtert dann verschiedene Meinungen, polemisiert mit Recht gegen Kuhn, wo dieser „Beliebtheit“, „erhebliche Ausbeutungsfähigkeit“ als Begriffsmerkmale aufstellt, und kommt zu dem Satze: „Gegenstand des Melodieschutzes sei eine rhythmisierte Tonfolge, welche das Gepräge der Selbständig-

keit und der Originalität trägt.“ Ich vermag ihm hier nicht zu folgen; aber das näher zu begründen, fehlt der Raum. Der Satz ist nicht falsch, aber nicht erschöpfend; Brün spürt das selbst, indem er gleich danach dem Merkmale „erkennbar“ nachgeht. Es scheint mir, daß hierin eigentlich der Kern des Streites liegt: Was heißt erkennbar? Ist das Merkmal „erkennbar“ auch dann noch gegeben, wenn ich erst eine eingehende musiktheoretische Untersuchung vornehmen muß? Wenn erst eingehende Untersuchungen nach den Gesetzen der kompositorischen Technik ergeben, daß da ein fremdes Motiv, ein fremdes Thema einem neuen Werk zugrunde gelegt ist? Ich meine, mit dem Merkmal „erkennbar“ ist rein sinnliche, hörbare Gleichlautigkeit gemeint; die Melodie muß im bloßen Hören erkennbar sein, sich nicht erst genauester musikwissenschaftlicher Untersuchung erschließen, und umgekehrt: eine Melodie ist nur da vorhanden, wo ein musikalisches Ohr sie beim sinnlichen Anhören erfaßt. „Melodisch“ ist ein sinnlich-ästhetisches Urteil; motivisch, thematisch sind Hilfsurteile bei der Prüfung der Arbeit des Komponisten; nur wo ein Motiv, ein Thema auch nach ästhetischem Urteil melodisch ist, kommt ihm der Schutz des § 13 Abs. 2 zu; nur seine „melodisch erkennbare“ Entnahme und Verarbeitung ist unzulässig, nicht das bloße Zitat, da es nicht zugrunde gelegt ist. Im übrigen bleiben alle Grenzen flüssig, und die strengbegriffliche Erfassung entzieht sich, wie immer bei ästhetischen Urteilen, unserem Vermögen.

Dr. C. Spohr

226. W. Reinecke: Vom Sprechton zum Sington. Von der Mischstimme zur Vollstimme (Schwellton). Verlag: Dörffling & Franke, Leipzig 1912. (Mk. 1.50.)

Es ist eine höchst erfreuliche Erscheinung, daß sich in den meisten neuen Gesangschulen endlich die Überzeugung Bahn gebrochen hat, daß man mit dem Suchen nach dem „Ton“ als einer geheimnisvollen Tätigkeit der Stimmbänder auf dem Holzwege ist und bleibt. Bei richtiger Erkenntnis des Singapparates und seines Mechanismus ist an Stelle der früheren „Kehlfertigkeit“ eine bewußte künstlerische Beherrschung des Mundes und der Nasen- und Rachenresonanz getreten. Auch das vorliegende Buch fußt ganz auf dieser Erkenntnis, und die einleitenden Bemerkungen des ersten Kapitels sind von so knapper und klarer Fassung, daß es eine wahre Freude ist, die Ergebnisse der letzten Forschungen und Erfahrungen in so umfassender und übersichtlicher Form vor Augen zu haben. Daß dabei trotz des Strebens nach möglicher Klarheit des Wortes sich doch immer wieder ab und zu Sätze finden, die mißverständlich wirken können, ist wohl nicht zu vermeiden. Wenn der Verfasser z. B. das willkürliche Zusammenziehen der Nasenflügel zu fleißiger Übung empfiehlt, so kann das wohl eigentlich nur das Gegenteil von dem sein, was er meint; denn wenn man die Nasenflügel zusammenzieht, so sperrt man doch die Nasengänge ab und verhindert das Ausströmen der Luft und des Tones durch die Nase. Daß der Verfasser dies aber für die richtige Art hält, beweist er selbst durch seinen Lehrsatz: Bilde dir ein,

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch die Nase zu singen! Es wäre also oben ein anderer Ausdruck oder eine nähere Erklärung, wie der Verfasser es meint, am Platze gewesen. Wie der Verfasser selbst angibt, steht seine Lehre, den Unterkiefer bewußt vorzuschieben und hinunterzuziehen (bei den engen Vokalen, besonders bei geschlossenem e und i) in völligem Gegensatz zur bisherigen Ansicht. Ganz gewiß wird das Herunterziehen oder richtiger gesagt Fallenlassen des Unterkiefers viel zu wenig beachtet, und bei so vielen unschön und eng klingenden Tönen, besonders auf a, ist nichts weiter Schuld als der krampfhaft nach oben federnde Unterkiefer; je mehr man sich daran gewöhnt, der Neigung des Unterkiefers, nach jedem Senken gleich wieder nach oben zu schnappen, entgegenzuarbeiten, je mehr man nur mit dem Oberkiefer singt, desto freier, selbstverständlicher und natürlicher klingen die Töne. Auch dies drückt der Verfasser in seinen sieben Leitsätzen am Schlusse des Buches, welche die Quintessenz seiner ganzen Lehre bilden, richtig aus durch die Worte: Bilde dir ein, der Unterkiefer hänge gelähmt herab. Meiner Überzeugung nach kann aber das Bestreben des Schülers, dabei den Unterkiefer bewußt vorzuschieben, nur gefährlich sein, oder zum mindesten ihn erheblich langsamer zum gewünschten Ziele bringen, denn aller Wahrscheinlichkeit nach wird die Vorstellung des Vorschiebens stärker sein als die des Senkens, und die meisten Schüler haben mit dieser schon gerade genug zu tun. Fertigen Sängern sei ganz besonders die erste Hälfte des dritten Kapitels: „Die Überleitung der gemischten Stimme in die Vollstimme“ zu häufiger Lektüre empfohlen. Sie können daraus nur den größten Nutzen ziehen. Freilich muß man schon viel können und viel über Gesangkunst nachgedacht haben, um es ganz zu erfassen. Überhaupt stellt Dr. Reinecke an das Denken viel höhere Ansprüche als die meisten der früheren Methoden. Und doch hat er so recht, wenn er vom Sänger eine erhöhte geistige Arbeitsleistung verlangt und den schönen Ton aus einer bewußten sorgfältigen Artikulation entwickelt wissen will. Vortrefflich hilft dazu auch die Vorstellung des engeren, runderen Vokales beim Singen eines offeneren, wie ja überhaupt der Sänger sehr oft bewußt anders artikulieren muß, d. h. bei der Phonation des einen Vokales an einen anderen denken, ihn dahin färben muß, damit der Zuhörer den gewollten Klang unzweideutig empfinde. Nicht darauf kommt es an, wie der Singende wirklich artikuliert, sondern wie der Hörer es wahrnimmt, und darum muß häufig ein Vokal anders gefärbt, gewissermaßen falsch gebildet werden, um richtig zu wirken. Daß der Verfasser für die Tonworte von C. Eitz, „deren Einführung nicht warm genug empfohlen werden kann“, sich so sehr ins Zeug legt, nimmt mich bei der Trefflichkeit seiner sonstigen Ansichten wunder. Er schreibt: „Durch die Tonworte wird erstens das Verständnis für die Tonarten sehr erleichtert (bei Halbtönen folgen stets zwei gleiche Vokale e f — gu su usw.), zweitens durch die Verbindung des bestimmten Wortes mit dem bestimmten Klange das absolute Tonbewußtsein anerzogen; drittens das Tontreffen, das Vomblattsingen spielend leicht gemacht;

viertens wird das geistlose Geleier der italienischen Silben do re mi in geistreicher Weise beseitigt.“ Da kann man doch mit Recht die Gegenfrage stellen: Wieso soll es nach Eitz leichter und richtiger sein, den Ton g als la zu lernen, wenn doch dieselbe Bezeichnung in den romanischen Sprachen für den Ton a als geistlos hingestellt wird? Oder lernt man absolutes Tonbewußtsein sicherer und Vomblattsingen schneller, wenn man für den Ton h anstatt si ni sagt? Dann wäre es doch einfacher, unsere verschobene Bezeichnung der Töne richtigzustellen und die a-moll Tonleiter a b c d e f g zu nennen, wobei dann natürlich unser h b heißen müßte, während das h an Stelle unseres heutigen b treten könnte. Zwei Druckfehler seien bei nächster Auflage zur Korrektur empfohlen: unter den Konsonanten mit „Ansatz an den Lippen, Unterlippe und obere Zahnreihe“ ist r genannt, und das Notenbeispiel aus Gounod's „Margarete“: „Ich liebe dich“, muß $\frac{1}{4}$ Takt und nicht $\frac{6}{8}$ vorgezeichnet haben. Aber das sind ja Kleinigkeiten. Wenn Dr. Reinecke nichts anderes geschrieben hätte, als die beiden ersten und die letzte Seite dieses Buches, hätte er schon alles Anrecht auf den — ach wie so oft! — mißbrauchten Titel: Gesangsmeister.

Hjalmar Arlberg

227. Leopold Schmidt: Erlebnisse und Betrachtungen. Aus dem Musikleben der Gegenwart. Verlag: A. Hofmann & Comp., Berlin 1913. (Mk. 5.—.)

Im allgemeinen und im besonderen hat uns dies Buch eine Fülle des Neuen und des Merkwürdigen zu erzählen. Schmidt beobachtet scharf; er versteht es, stets das Kennzeichnende eines Werkes, einer Richtung herauszufinden und festzuhalten; er besitzt den Blick dafür, was an einer Sache aktuell und was an ihr von dauernder Bedeutung ist. So sind einzelne Aufsätze aus dieser Sammlung, wie etwa „Die Grenzen des musikalischen Ausdrucks“ oder „Musikalischer Subjektivismus“ nicht allein ihres reichen Inhalts und ihrer fesselnden Darstellung wegen höchst lesenswert, sondern in ihnen knüpft die Reflexion so glücklich an die Beobachtung an und führt zu so schönen und richtigen Ergebnissen, daß der Leser dadurch entschieden eine geistige Bereicherung erfährt. Sehr gut ist es dem Verfasser gelungen, den Leser zu eigener Gedankenarbeit anzuregen: das ist namentlich in der der Form nach so knappen Studie „Heitere Musik als Volksunterhaltung“ der Fall. „Das Problem der Oper“ überschreibt Schmidt eine Abhandlung, in der er in geistvoller Gedankenführung die nach Wagner begangenen Wege bespricht; hier gelingt es ihm, Wagner ganz vom kunsthistorischen Standpunkte aus zu beurteilen. Für Schmidt bleibt die Oper ein Problem, daß das Genie je nach seiner Begabung stets aufs neue wieder zu lösen hat; ein „Zwitterwesen“, in dem bald das Musikalische, bald das Dramatische vorwiegen wird. Nur Mozart hat einen völligen Ausgleich beider Faktoren zu erreichen gewußt. Die Worte, die in dieser Abhandlung stehen, können zur richtigen Bewertung des Buches dienen: „Solche objektiven, von keiner Theorie beeinflussten Betrachtungen mögen uns wohl dazu verhelfen, mancherlei schiefe und un-

gerechte Ansichten über Geschichtliches aufzugeben, der Zukunft aber und ihrer Entwicklung freie Bahn zu lassen.“ Auch über Bayreuth finden sich (S. 81 ff) richtige und zeitgemäße Ansichten. Andere Aufsätze behandeln moderne einzelne Kunstwerke; die meisten von ihnen gelten Mahler und Richard Strauß; hier erscheint mir insbesondere der Artikel über die „Symphonia domestica“ wertvoll, in dessen Darstellung sich Kritik und Gemüt schön vereinen. Sehr bedeutsam ist, was Schmidt über „Verdi als Zukunftsmusiker“ zu sagen weiß; selten ist Verdi in seiner Bedeutung für die Gesamtentwicklung der Tonkunst so richtig eingeschätzt worden. In den Aufsätzen über Brahms und Mahler, sowie in der Charakteristik „Richard Strauß als Kind seiner Zeit“ zeigt der Verfasser seine Gerechtigkeit, seinen Feinsinn, sein ziel-sicheres Urteil. So bildet Schmidts Buch einen scharf zeigenden Spiegel unseres modernen Musiklebens; zugleich aber gibt es dort, wo von der Gegenwart die Rede ist, auch Antwort auf allgemeine Fragen, die ihre Bedeutung nie verlieren.

Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

228. **Arthur E. Grimshaw:** Altenglische Weisen, Balladen und Tänze aus dem 16. und 17. Jahrhundert, für Klavier bearbeitet. 2 Hefte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.50).

Diese Anthologie älterer englischer Melodien ist musikhistorisch von hohem Interesse. Aus einem reichen Material, in Büchern und Handschriften aufbewahrt, das mehrfach in stark abweichenden Varianten überliefert ist, hat der Bearbeiter eine geschickte und nicht zu knappe Auswahl getroffen. Das erste Heft umfaßt, was besondere Aufmerksamkeit verdient, alte Gesangsmelodien zu Liedern aus den Dramen Shakespeare's, außerdem Balladen; das zweite Heft Tanzweisen. Die Harmonisierung verdient Anerkennung, indem hier einerseits die Anwendung von Akkorden und Kadenzzen unterlassen, die zur Entstehungszeit der Lieder noch nicht gebräuchlich waren, andererseits die sklavische Nachahmung der älteren ungeschickteren Technik vermieden worden ist. No. 51 (The carman's whistle) ist den Kennern von Pauer's „Alter Klaviermusik“ (2. Folge, Heft 6) ein alter Bekannter in Byrd's Variierung.

229. **Walter Niemann:** Thema und Variationen für Pianoforte, angeregt durch Camões' Lusiaden. op. 25. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.50.)
230. **Xaver Scharwenka:** Zwei Balladen für Pianoforte. op. 85. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (je Mk. 1.50.)
231. **Alexander Scriabine:** Trois études pour piano. op. 65. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig. (Rbl. 1.80.)

Von Niemann haben wir schon bessere und wertvollere Kompositionen gesehen, als das durch Camões' Dichtung angeregte Variationenwerk. Das Programm hat hier dem musikalischen Schaffen entschieden schwer geschadet. „Ein geschlossenes, in den Farben des Südens gemaltes Bild von Portugals großer Zeit und heldenhafter Abenteuerlust“ hat, wie das Vor-

wort sagt, gegeben werden sollen. Wie das musikalisch möglich sein soll, soll erst einmal einer erweisen. Wie soll im Speziellen gerade Portugal charakterisiert werden? Wie der Umstand, daß es sich um Vergangenheiten handelt? Ein trauriges Beispiel, wohin die programmatische Tendenz führen kann. Läßt man einmal Portugal und seine Heldenzeit beiseite und sieht das Werk rein musikalisch an, so findet man ein verhältnismäßig farbloses und unbedeutendes Thema, das schlecht und recht variiert wird. Ich vermag der Komposition keine dauernde Lebenskraft zu versprechen. — Von Scharwenkas Balladen ist besonders die zweite in f-moll ansprechend; bei der ersten in fis-moll scheint mir der Dur-Teil gelungener als seine Umgebungen. — Scriabines Etüden sind qualvoll für ein Ohr, das sich von den Grundlagen der Harmonielehre noch nicht gänzlich emanzipiert hat. Eine Etüde in Nonenläufen kann ich nur als Katzenmusik bezeichnen, eine in großen Septimen ist nicht erheblich besser. Wem dies Urteil zu hart vorkommt, der mache selbst den Versuch am eigenen Trommelfell. Albert Leitzmann

232. **Heinrich G. Noren:** Suite für Violine und Klavier. op. 16. Revidierte Ausgabe. — Violinkonzert. op. 38. Ausgabe mit Klavier. Musikverlag Eos, Berlin-Schöneberg. (je Mk. 7.50.)

Die Suite habe ich seinerzeit, als der Komponist sich noch Gottlieb-Noren nannte, in Bd. 7, 155 und Bd. 11, 119 sehr warm empfohlen. Der neue Verlag, in den sie mittlerweile übergegangen ist, hat den reichbegabten Komponisten zu einigen kleinen Modifikationen veranlaßt und von A. Petschnikoff Fingersatz — leider nicht gerade häufig — und Stricharten hinzufügen lassen. Ich bin auch heute überzeugt, daß diese ziemlich hohe Anforderungen an die Ausführung stellende Suite sich als Hausmusik wie im Konzertsaal in gleicher Weise einbürgern wird. Virtuosen werden gut tun, an dem Konzert desselben Tonsetzers nicht vorüber zu gehen. Ich habe im 45. Bande S. 182 es als eine Bereicherung der Literatur gelegentlich der Berliner Erstaufführung bezeichnet, allerdings Kürzungen und Vereinfachungen der gar zu dicken Instrumentation als vorteilhaft bezeichnet. Auch wenn das Werk für den Konzertvortrag zu schwer erscheint, wird gut tun, es im Hause gründlich zu studieren; besonders für die Intonation und die Doppelgrifftechnik kann er viel daraus lernen. Den langsamen Satz sollte der Verlag in einer Einzelausgabe weiteren Kreisen zugänglich machen; selbst einigermaßen geübte Dilettanten werden dann gern dazu greifen, während der erste und letzte Satz wegen der technischen Schwierigkeiten sie vom Ankauf des ganzen Werks wohl fern halten dürfte.

233. **Ernst von Dohnányi:** Sonate für Pianoforte und Violine. op. 21. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 6.—.)

Bei seinem Lehrer Hans Koeßler hat Dohnányi aus dessen g-moll Quartett wohl gelernt, wie man aus einem Thema ein ganzes Kammermusikwerk herausbilden kann, ohne armselig in der Erfindung zu erscheinen. Vielleicht hat aber auch das Beispiel, das César Franck in seiner Violinsonate gegeben hat, ihn veranlaßt, den gleichen Versuch zu machen. Er ist jeden-

falls ausgezeichnet ausgefallen. Die vorliegende Sonate ist überaus gelungen und hat allen Anspruch überall, auch in Dilettantenkreisen, Beachtung zu finden; für letztere bietet sie freilich manche Schwierigkeiten auch in harmonischer Hinsicht. Die einzelnen Sätze dieser Sonate gehen ineinander über und werden, wie schon erwähnt, durch ein geistiges Band in geistreicher, formvollendeter Weise zusammengehalten; ganz besonders fein wird das Thema der Variationen mit dem Hauptgedanken in Verbindung gebracht. Niemals hat man den Eindruck, daß etwas in dieser Sonate gesucht ist.

234. Zdenko Fibich: Tema con Variazioni für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Verlag: Fr. A. Urbanek, Prag. (Mk. 3.—.)

Ich kann es verstehen, daß man diese Variationen aus dem Nachlaß des bereits 1900 gestorbenen Tonsetzers veröffentlicht hat. Sie zeigen seine große Kunst, aus einem an sich sehr einfachen Thema allerhand feine, besonders rhythmisch interessante Tongebilde zu entwickeln. Auch der Sinn für melodische Schönheit war bei Fibich hochentwickelt; ich bedaure es, daß seine farbenreiche, dramatisch wirkende Oper „Blaník“ wegen ihres eigentümlich tschechischen Charakters nicht den Weg zu uns finden konnte.

235. Franz Mikorey: Trio H-dur für Violine, Violoncell und Klavier. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 9.—.)

Leistungsfähige Triovereinigungen seien nachdrücklich auf dieses prächtige Werk aufmerksam gemacht. Höchst schwungvoll, modern empfunden, von packender Melodik, harmonisch und rhythmisch höchst interessant bietet es den Spielern dankbare, freilich recht schwierige Aufgaben. Alle vier Sätze sind knapp und übersichtlich aufgebaut. Der erste setzt gleich mit dem bestehenden Hauptthema ein, an das sich bald ein sehr inniges Seitenthema schließt. Sehr reizvoll auch durch die Begleitung ist das Gesangsthema. Der langsame Satz mit seiner warm empfundenen breiten Melodik ist wohl der gelungenste. Die harten Harmonien besonders im vierten und dritten Takt vor No. 3 wird man wohl allgemein etwas störend empfinden. Das fugiert anfangende Scherzo ist recht knifflig, auch etwas nervös-unruhig; ganz reizend ist der Zwischensatz, der in seiner zweiten Hälfte stark ungarisch gefärbt ist. Am schwersten zu spielen, besonders für den Klavieristen, ist das Finale, wohl der schwungvollste Satz; vielleicht ist er etwas zu orchestral gedacht. Freuen wir uns, daß wir in Mikorey, dessen Klavierquintett noch ungedruckt ist, einen Tonsetzer haben, der berufen scheint, das jetzt ziemlich brachliegende Gebiet der modernen Kammermusik zu fördern. Er scheint übrigens bewußt die Neigung zu haben, gelegentlich die Streicher einzeln gegen das Klavier auszuspielen.

236. Theodor Streicher: Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violotta, Violoncell und Kontrabaß. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Part. Mk. 6.—, St. Mk. 9.—.) „Es gibt doch noch Idealisten!“ Dieser Ausruf entfuhr mir, als ich obiges erstes Kammermusikwerk des durch seine Lieder in weitesten Kreisen bekannt gewordenen österreichischen

Tonsetzers in die Hand bekam. Es ist leider ganz ausgeschlossen, daß dieses Werk in musikalische Familien eindringt, auch nicht allzu viele öffentliche Aufführungen dürfte es erleben, denn die Violotta dürfte sich kaum einbürgern. Als vor mehr als einem Jahrzehnt diese große, eine Oktave tiefer als die gewöhnliche Violine gestimmte Geige als Mittelglied zwischen Bratsche und Violoncell von Dr. Alfred Stelzner erfunden wurde, erschien u. a. ein Sextett von Arnold Krug, in dem diese Violotta Verwendung fand. Vergebens hat sie Max Schillings durch seinen „Pfeifertag“ einzuführen gesucht, in dem man sie übrigens gar nicht recht heraushört, und ich fürchte, so wird es auch bleiben, wenngleich Streicher seine zwei Violotten für Aufführungen seines Sextetts gern zur Verfügung stellen will. Ich bedaure, daß es nicht in derselben Besetzung wie die Brahms'schen Sextette geschrieben ist, da würde es sicherlich viel Verbreitung finden. Es ist durchaus modern gehalten, jede Stimme geht ihren eigenen melodischen Weg, darum ist die Bezeichnung des Vortrags vom Komponisten ganz ungewöhnlich genau erfolgt. Das Zeitmaß und den Rhythmus wechselt er fast unausgesetzt, nicht bloß in dem ersten in freier Sonatenform gehaltenen Satz, dessen zweites großzügiges Thema melodisch ganz besonders hervorragend. Höchst stimmungsvoll ist der langsame zweite Satz. Der dritte, eine Tanzsuite mit einem besonders gelungenen Menuett, dürfte beim großen Publikum am meisten ansprechen. Am eigenartigsten ist wohl das Finale, in dem an den ersten Satz angeknüpft und eine ziemlich freie kunstreiche Fuge mit breitemelodischem Thema geboten wird.

237. Richard Wetz: Sonate für Violine. op. 33. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Max Regers Beispiel wirkt vorbildlich. Nachdem bereits Julius Weismann und Sigfrid Karg-Elert sich auch der durch Reger wieder eingeführten Gattung der Solo-Sonaten für Violine zugewendet haben, beschenkt uns nun Wetz, der bisher sich leider gar nicht auf dem Gebiet der Kammermusik betätigte, mit einem ganz prächtigen, wohlklingenden, der Violine keine Gewalt antuenden Werk, das wohl besser den Titel Suite als Sonate führte. Auf ein kraftvolles, eines melodisch-getragenen Zwischensatzes nicht entbehrendes knappes Präludium folgt eine sehr ansprechende Gavotte, deren Musette besonders einschmeichelnd ist. Verhältnismäßig breit ist die hübsch empfundene, auch den nötigen Kontrast nicht vergessende Romanze ausgeführt. In der Hauptsache humorvoll ist das Rondo. Das nicht übermäßig schwere Werk dürfte auch im Konzertsaal eine gute Figur machen.

238. Robert Gounod: Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncell. op. 35. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Mit diesem vier nicht allzu breit ausgeführte Sätze enthaltenden Klavierquartett wird man sich gern befreunden, sobald man der keineswegs geringen rhythmischen Schwierigkeiten Herr geworden ist und auch an die reichlich unruhige Modulation sich gewöhnt hat; vornehmes Empfinden in der Melodik und stets interessante Verarbeitung der Themen ist dem Werke nachzuerhnen. Der erste Satz wirkt vor allem durch den Kontrast der Thematik; die Großzügigkeit

des kraftvollen Hauptthemas wird noch gehoben durch die poesievoll Zartheit und die Gefühlswärme des Gesangthemas. Die gewaltige Energie des dritten Themas ist auch sehr eindrucksvoll. Höchst pikant ist das stellenweise an einen derben Bauerntanz erinnernde Scherzo. Überwiegend in zarter Lyrik bewegt sich der langsame Satz. Das Finale steht an Bedeutung der Themen hinter dem ersten Satz nicht zurück; es bildet einen höchst schwungvollen Abschluß des Werkes, das sicherlich einen Höhepunkt in dem Schaffen des bisher hauptsächlich mit Liedern an die Öffentlichkeit getretenen Wiener Tonsetzers bedeutet; merkwürdigerweise fehlt sein Name noch in der siebenten Auflage des Riemannschen Lexikons.

Wilhelm Altmann

239. **Paul Juon:** Zwei Violinstücke mit Klavierbegleitung. op. 52. Verlag: Schlesinger (Rob. Lienau), Berlin. (je Mk. 1.50.)

No. 1. „Särika“ (Arietta) ist ein in rhythmischer und harmonischer Hinsicht recht interessantes Tonstück mit slawischem Interieur, dabei architektonisch von erfreulicher Klarheit und effektvoller Steigerung. Nur Kost für „moderne“ Leute. Auch No. 2: „Arva“ (Valse mignonne) ist von harmonischer Pikanterie, der Kontrapunkt sehr frei, aber trotzdem von guter Wirkung, vorausgesetzt einen technisch besonders versierten Violinpartner. Mit genauer Kenntnis der Materie ging da der Komponist ans Werk und hat ein paar wirklich vornehme Stückchen geschrieben, die man mit bestem Gewissen unseren Virtuosen empfehlen kann.

240. **Max Rohloff:** Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 6 (No. 1, 2 und 3); op. 10; op. 13. Verlag: Dreililien, Berlin. (op. 6, 1 und 3 je Mk. 1.—, die übrigen drei je Mk. 1.20.)

Der Komponist ist ohne Zweifel für die Liedkomposition begabt. Durchweg läßt sich bei seinen Werken das Bestreben erkennen, korrekt zu deklamieren, was ihm auch mit wenigen Ausnahmen gut gelingt. Als weitere Vorzüge dieser Talentproben möchte ich ganz besonders die geschmackvolle, nie hypermoderne Harmonik und die logische formale Entwicklung und Steigerung der Melodie hervorheben wie auch deren klavieristische Umkleidung. Als bemerkenswert gut gelungen möchte ich nennen: op. 6, No. 2 „Wipfelrauschen“, op. 10 „Lied der Sehnsucht“ und op. 13 „Abseits“.

241. **Einar Skagerberg:** Deux Pièces pour Piano. (Kr. 1.50.) — Sorgekväde. Für Orgel. (Kr. 1.—.) Ebenda. Verlag: Eduard Gellin, Stockholm.

Zwei technisch ganz leidlich „gemachte“ Klavierkompositionen ohne jede persönliche Note, ohne besonderen künstlerischen Wert. No. 2 „Une Histoire“ hat immerhin den Wert einer mittelmäßigen Etüde, weil sie ein ziemlich kompliziertes Tonbild bietet und so dem Schüler Gelegenheit bietet, orthographisch auf den ersten Blick schwierig erscheinende Tongruppen und -Figuren in Kürze fließend zu lesen. Damit diese Etüde praktischen Wert hat, will ich noch den Schnelligkeitsgrad bestimmen, und zwar nehme man im ersten und letzten Teil M. M. ♩ = 116 und im Mittelteil ♩

= 100. — Auf einer modernen Orgel klingt das „Grave“ recht gut. Es ist nicht nur in der Erfindung, sondern auch in der kompositionstechnischen Behandlung einwandfrei. Allerdings ließe sich aus dem Thema ganz bedeutend mehr machen. Das „Trio“ ist etwas dürftig geraten. In jeder Hinsicht abfallend gegen den ersten Teil. Will man es spielen, so empfehle ich, in Takt 1—4 und in den Parallelstellen (Takt 9—12 und 7—4 vor dem Ende) die Melodie mit einer Solostimme auf dem II. Manual auszuführen, die Akkorde auf Manual III. Auch für den weiteren Verlauf des Mittelsatzes wäre triomphartiges Spiel unbedingt von Vorteil. Im Pedal einen zarten Cellobaß 8' mit Salicetflöte oder Subbaß 16'. Carl Robert Blum

242. **Joseph Jongen:** Sonate pour Violoncello et Piano. op. 39. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Fr. 10.—.)

Die Sonate enthält in jedem Satze gute und brauchbare Themen von unbestreitbarer Wirksamkeit. Im letzten das scharf rhythmisierte Hauptthema, im langsamen Satze eine lieblich-graziöse, fast volkstümliche Melodie und im ersten feurige, temperamentvolle Rhythmen. Sobald der Komponist aber anfängt mit seiner „Arbeit“ einzusetzen, wird er leicht etwas weit-schweifig und weiß seinen melodischen Gedanken nicht allzuviel interessante Seiten abzugewinnen, obgleich er hierzu kein Mittel unbenutzt läßt. Es finden sich aber eine Menge stimmungsvoller Partien in dem Werk, die von der Geschicklichkeit des Autors zeugen. Eine gute Ausführung kann auch über manche schwächere Punkte hinweghelfen. Beide Partner haben dankbare Aufgaben vor sich. Hugo Schlemmüller

243. **Albert Roussel:** Evocations pour Orchestre. Verlag: A. Durand & Fils, Paris 1912. (Part. Fr. 20.—.)

„Geisterbeschwörungen“ nennt der Komponist unter einem Gesamttitel die drei symphonischen Dichtungen, die jüngst in der handlichen Partiturausgabe bei Durand in Paris erschienen sind. Die erste heißt „Die Götter im Schatten der Grotten“, die zweite „Die Rosenstadt“ und die dritte „An den Ufern des heiligen Stromes“. Hier gesellen sich zum Orchester noch menschliche Stimmen. Von allen drei symphonischen Dichtungen muß man sagen, daß sie einen ganz eigenartigen Zauber ausüben, weil der Komponist mit meisterlicher Hand Stimmung zu erzeugen versteht. Zwar ist in keinem der drei Sätze der melodische Einfall groß, aber die rhythmische Feinheit, die über ihnen liegt, namentlich in „La ville Rose“ und „Aux Bords du Fleuve sacré“ lassen ihn kaum vermissen. Am schwierigsten wird wohl dieser Satz auszuführen sein, schon weil dem Chor eine heikle Aufgabe zugeteilt ist. Das langgezogene Melisma verlangt ausgezeichnete Sänger, und auch das Solo des Baritons appelliert an hohe Intelligenz des Sängers. Der Text von Calvocoressi schildert in lapidaren Versen die Stimmung der Landschaft an den Ufern des heiligen Stromes. Aber ungleich wertvoller noch ist die musikalische Ausdeutung des landschaftlichen Stimmungs gehaltenes durch den Komponisten.

Dr. Ernst Rychnovsky

244. **Philippus Dulichius:** Motette „Exultate justi“ für achttimmigen ge-

mischten Chor. Für den praktischen Gebrauch von Rudolf Schwartz. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Part. Mk. 1.—, Stimmen Mk. 1.20.)

Ein neu entdeckter alter Meister deutscher Kirchenmusik (geb. 1562 in Chemnitz, gest. 1631 in Stettin) tritt uns in der vorliegenden Motette mit so viel Eigenart und Kraft entgegen, da man weiteren Veröffentlichungen seiner Werke mit Spannung entgegenseht. Protestantische Strenge ist zwar der Grundton dieser Motette, selbst im hellsten Jubel macht sich ein würdiger Ernst noch bemerkbar, und auf rein sinnlichen Klangreiz verzichtet der Tonsetzer, wenngleich es an milden, lichten Stellen in dem Werke nicht mangelt. Die Melodik zeigt eine große Linie, die ebenso auf Bach hinzuweisen scheint, wie die freie Führung der Stimmen und die harmonische Lebendigkeit. Die beiden Chöre sind einander sehr wirksam gegenübergestellt, allerdings erhebt die Partitur an die Sicherheit der Sänger nicht geringe Anforderungen. Die Steigerung an der Stelle „Dankt dem Herrn in vollem Chor“, sowie die gewaltige, breite, wuchtige Gesamtstelle „Denn des Herrn Wort ist wahrhaftiglich“ möchte ich neben dem Schlußteil als die bedeutsamsten Partien der wahrhaft meisterlichen Motette bezeichnen.

245. **Josef Eriksson:** Lieder. op. 6, 11 und 14. Drei Hefte. Dahlström's Musikverlag, Stockholm.

Der Komponist verfügt über eine ansehnliche Erfindung, die größtenteils leichtflüssig, ja sogar volksmäßig ist, aber doch dabei jenen eigenartigen Reiz nordischer Melodik aufweist, wie wir ihn bei Grieg so ausgeprägt finden. Überhaupt scheint der Einfluß dieses Meisters auf den Komponisten der vorliegenden drei Hefte sehr stark zu sein, was sich auch in der Harmonik und Rhythmik zeigt. Eriksson wünscht offenbar, durch gewisse harmonische Härten seinen Gesängen einen herben Reiz zu verleihen, und wie er gleich im ersten Liede des op. 11 „Frühlingslied“ zum D-dur-Dreiklang im Baß den gebrochenen h-moll Akkord in weiter Lage erklingen läßt, so wiederholt er derartige Dreiklangsvorhalte an den verschiedensten Stellen, so daß man geradezu von einer Manier sprechen kann. Aus dem ersten Hefte möchte ich „Der Aufbruch“ und „Frühling des Herbstes“ als die besten bezeichnen, ohne sie absolut höher zu bewerten als die Durchschnittslyrik. Die Klavierbegleitung, die im op. 6 durchaus unselbständig ist, zeigt zwar auch in den drei Gesängen des op. 11 noch keine eigenen Züge, aber sie erscheint mir doch schon ein wenig charakteristischer, wie überhaupt Eriksson hier schon eindringlichere Wirkungen erzielt als vorher, trotz der Einfachheit seiner Ausdrucksmittel. So ist das schwerblütige Vorspiel zu „Gesang der Wildnis“ sehr stimmungreich, und das ganze Lied erhält durch das mit Ausnahme von sieben Takten durchweg orgelpunktartig festgehaltene Fis eine zwingende Anschaulichkeit der musikalischen Schilderung. Reizvoll im Klang ist „Die Meermuschel“ (op. 14, 1), obwohl der unablässige Wechsel der Taktart (auf S. 3 wechseln $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{7}{4}$ nicht weniger

als zwölfmal!) dem Liede die innere Einheitlichkeit raubt. „Lauf der Welt“ ist rhapsodisch gehalten; „Eines Ariers Frauenlied“ besticht durch die Innigkeit der Empfindung, ebenso „Heut will ich dir danken“. Alle drei Hefte bekunden, daß der Tonsetzer für die musikalische Weltliteratur jetzt wohl noch kaum wichtig, aber für seine schwedische Heimat sicherlich von Bedeutung ist.

246. **Paul Ertel:** Suite im alten Stile für Violine und Klavier. op. 38. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Wenn ein Zeitgenosse von Richard Strauß Musik „im alten Stile“ schreibt, so kann dies bestenfalls nur eine gut gelungene künstlerische Maskerade sein. Denn da wir unter „Stil“ den künstlerischen Ausdruck des Geistes irgendeiner Epoche verstehen, so ist es überhaupt unmöglich, im Stile einer längst verschwundenen Zeit zu schreiben. Nur die „Manier“ der alten Meister, deren Kunst einst im besten Sinne modern war, läßt sich mit mehr oder minder Geschick nachahmen, und die knappe alte Form kann vielleicht angesichts unserer oft formlosen Kunsterzeugnisse für einen Musiker reizvoll sein. Diese grundsätzlichen Betrachtungen vorausgeschickt, kann man die Ertelsche Suite, die dem trefflichen Geiger Arrigo Serato gewidmet ist, mit freundlichem Lobe bedenken. Denn der Komponist gibt immerhin Eigenes in dieser Arbeit. Allerdings mangelt die erste Vorbedingung für eine genußreiche Nachahmung der alten Meister: die Klarheit, Anmut und Geschlossenheit der Melodien. Ertels Melodik ist dort, wo sie ohrenfällig wirkt, so oft unvornehm, daß sie an keinen alten Meister gemahnen kann (z. B. gleich in den ersten zwei Takten des ersten Satzes), und bald genug wird sie verschwommen und verliert die große Linie. Das tritt besonders beim zweiten (Air) und dritten Satze (Menuetto) zutage; es ist keine straffe Konzentration, keine innere Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt vorhanden. Immerhin klingt die Suite nicht übel und ist auch für Nichtvirtuosen spielbar. Eine kleine, aber korrekt durchgeführte Fuge hätte dem Werkchen sicherlich zum Vorteil gereicht, doch rafft sich der Komponist höchstens einmal zur imitatorischen Stimmführung auf. F. A. Geißler

247. **Mario Tarenghi:** Pages intimes. 2ième Série. op. 60. No. 6. Réponses d'Amour. (Mk. 2.—); 7. Souvenir lointain (Mk. 1.30); 8. Rêve (Mk. 1.30); 9. Joie intime (Mk. 1.30); 10. Noces du Chasseur (Mk. 1.30). Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

Für diese Stücke wäre die Bezeichnung „Kitsch“ etwas hart. Aber sie sind mit Gemälden zu vergleichen, die, nach alter Schule mit leichtem Pinsel und sehr exakt ausgeführt, den Eindruck von Öldrucken machen. Es gibt wenig Kunstverständige, die so etwas gern in ihr Zimmer hängen würden. Den Kompositionen haftet außerdem ein uns wohl bekannter, typisch italienischer Melodiefluß an, der uns wohl bei künstlerisch vollkommener gesanglicher Ausführung herzlich willkommen ist, aber in Form von seitenlanger Klaviermusik unbedingt ermüdend wirken muß. Dr. Jenö Kernler

KRITIK

OPER

BASEL: Die zu Ende gegangene Saison vermittelte in der Berichtszeit neben den Hauptwerken Wagners Rossini's „Tell“, Halévy's „Jüdin“ und als Uraufführung Louis Zehntners melodisches Singspiel „Dorval, der vierjährige Posten“, Text von Theodor Körner, das freundliche Aufnahme fand. Sehr bemerkenswert war die Neuinszenierung der Gluckschen „Iphigenie auf Tauris“, die trotz stilistisch nicht völlig einwandfreier Wiedergabe tiefe und nachhaltige Wirkung erzielte. Zwei Festaufführungen der „Meistersinger“ mit Fritz Feinhals (Sachs) und Hugo Voisin (Beckmesser) bildeten den glänzenden Abschluß der für unsere Verhältnisse ziemlich ereignisreichen Spielzeit.

Gebhard Reiner

COBURG: Die Spielzeit 1912/13 unseres Hoftheaters brachte insgesamt in Coburg und Gotha 231 Vorstellungen (davon fünf Opern in Eisenach), in denen 29 Opern 108 mal, 2 Operetten 10 mal herausgebracht worden sind. Von diesen waren 3 Opern und 1 Operette („Merlin“ von Draeseke, „Tosca“ von Puccini, „Ariadne“ von Strauß und „Die schöne Helena“ von Offenbach, neu, 4 Opern und 1 Operette neu einstudiert. Der Spielplan brachte eine angenehme Abwechselung; die romantischen Opern, die — wie immer — dankbarste Aufnahme fanden, standen mit Wagner im Vordergrund des Interesses. Doch kein anderes Werk konnte sich in bezug auf die Zahl der Aufführungen mit der elfmal gegebenen „Ariadne“ messen. (Nächst ihr stand „Figaros Hochzeit“, achtmal.) Dieser Rekord darf aber keineswegs als der Gradmesser der Beliebtheit gelten; es gibt auch in Coburg-Gotha noch weite Kreise, die nur zögernd zu Strauß' letzter Oper gehen, die meisten, weil sie den angeblich langweiligen „Bürger“ mit in Kauf nehmen müssen. Vielmehr waren es nicht wenig Rücksichten finanzieller Natur, die diesen Rekord veranlaßten. Unser ungemein kunstsinziger Intendant Holthoff von Faßmann hatte ja — was bei einem Theater viel bedeutet, das seine Existenz in erster Linie der Munifizenz des Herzogs Carl Eduard verdankt — dies Werk nach dem sehr kostbaren Vorbild der Stuttgarter Uraufführung eingerichtet und alsbald darauf herausgebracht. In den Mai-Festspielen, einem recht dankbar aufgenommenen und gut geglückten Versuch der Theaterleitung, war ganz besonders interessant, Richard Strauß sein Werk selber dirigieren zu sehen. War es schon für unseren geschätzten ersten Leiter der Oper, Hofkapellmeister Lorenz, ein ehrenvolles Testimonium, daß Strauß die von diesem besorgte Einstudierung fast ohne jegliche Änderung akzeptieren konnte, so freuten sich auch Orchester und Sänger über das ihrem starken Können gezollte warme Lob. Humperdinck hat sich bei der Festaufführung seiner „Königskinder“ ebenso anerkennend über alle beteiligten Faktoren geäußert. Die Festspiele brachten dann noch die „Meistersinger“ und „Figaros Hochzeit“, ebenfalls unter Lorenz' Leitung in schlechthin mustergültiger Aufführung. Daß in der ganzen, an Arbeit überreichen Spielzeit alle Werke zumindest gut herausgebracht worden sind, ist

auch dem als Chordirektor tätigen zweiten Kapellmeister Ruzek zu danken, einem feinsinnigen Musiker, der den Chor nicht ohne Schwierigkeiten auf eine hohe Stufe gesanglich-dramatischen Leistens gebracht hat. Erwähnenswert wäre noch, daß anlässlich des 30jährigen Todes-tages des Bayreuther Meisters in Gotha ein Wagner-Gedächtnis-Zyklus veranstaltet wurde, in dem seine Werke in chronologischer Reihenfolge zur Aufführung gelangten. An den großen Erfolgen haben Oberregisseur Mahling und die technischen Mitarbeiter, Beleuchtungsinspektor Schneider und Maschinendirektor Sperling starken Anteil.

Christian Sümmerer

LONDON (Mai und Juni): Man sah der Erstaufführung von Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“ am His Majesty's Theatre mit großen Erwartungen entgegen. Die Handlung enttäuschte und wurde für langweilig befunden, während die Musik stellenweise tiefen Eindruck machte, ohne jedoch den „Rosenkavalier“ zu erreichen. Thomas Beecham führte das Orchester mit löblichem Eifer und großer Präzision. Von den Solisten gebührt Eva v. d. Osten als Ariadne, Hermine Bosetti als Zerbinetta und Marak als Bacchus hohes Lob. Dagegen muß man die vorangehende Aufführung von Molières „Bourgeois Gentilhomme“ (im Englischen „The Perfect Gentleman“) in der Darstellung Herbert Trees als geschmacklos bezeichnen. Die Aufführung des Vorspiels in englischer, der Oper jedoch in deutscher Sprache, störte das Gleichgewicht gänzlich und trübte den Genuß. — Covent Garden Opernhaus. Engelbert Humperdinck's „Königskinder“ schlugen hier immer tiefer Wurzel und machten mit Angèle Sax, Ziegler, Hofbauer, Fönss und Bechstein in den Hauptrollen starken Eindruck. Der Komponist wird hier allgemein als der besten einer auf dem Gebiete der modernen Oper und als der führende Geist der Märchenoper anerkannt. „Tristan und Isolde“ stand unter dem Zeichen einer gewissen Ermüdung nach den ausgezeichneten Leistungen von Orchester und Solisten im „Ring“ unter Nikisch. Hervorgehoben seien der Tristan Cornelius', die Isolde von Minnie Saltzman-Stevens, der prächtige Kurwenal van Rooys. „Der fliegende Holländer“ hat für Themsebabel noch immer nicht seine dämonische Anziehungskraft eingebüßt und fand in Hofbauer einen glänzenden Interpreten. Ausgezeichnet ist die Senta Emmy Destinn's. Die Aufführung des „Lohengrin“ ließ manches zu wünschen übrig. Hensel in der Titelrolle ließ die Ekstase vermissen, dagegen waren Louise Petzl-Perard als Elsa und Kirkby Lunn als Ortrud vortrefflich. Sämtliche Wagner-Darstellungen wurden von Dr. Rottenberg aus Frankfurt a. M. mit Hingebung geleitet, wenn auch die Interpretationen nicht immer ideal waren. Die Wagner-Feier wäre um so würdiger gewesen, wenn die Direktion es nicht bei den lächerlichen alten Dekorationen hätte bewenden lassen, was sich besonders im „Ring“ fühlbar machte. Bei den enorm hohen Einnahmen scheint das Geizen des Managements unbegreiflich. Aus Walhall und der Umgebung des Schwanenritters, führte uns die Covent

Garden Oper ohne jeden Übergang in die leichtsinnigeren Gefilde der Italiener und Franzosen und in das Gebiet der „Stars“. Nach sechs-jähriger Abwesenheit erschien wieder Caruso und wurde wie ein Gott gefeiert. Der Melba bereite man gleichfalls einen rauschenden Empfang. Ein neuer Dirigent, Signor Polacco, führte sich vorteilhaft ein. Ferner traten auf die Destinn und Edvina, Martinelli, John Mc. Cormack, Scotti und Sammarco. „Populäre“ Opern ziehen hier stets, und so kann das Syndikat glänzende Erfolge mit „Susannens Geheimnis“, dem „Schmuck der Madonna“, „Bajazzo“, „Bohème“, „Madame Butterfly“, „Tosca“, „Aïda“ und „Samson und Delila“ verzeichnen. In aller Kürze erwähnen wir noch die vortrefflichen durchgeistigten Wiedergaben von Debussy's „Pelleas und Melisande“ und Charpentier's „Louise“. Diese beiden Werke finden hier stets mehr Verehrer. — Russische Oper und Russisches Ballet. Sir Joseph Beecham, der Vater Thomas Beecham's, hat diese „season“ veranstaltet, für die ihm hohes Lob gebührt, denn er hat London mit Moussorgsky's hochinteressanter, farbenreicher Oper „Boris Godounov“ bekannt gemacht. Die Novität hat hier einen glänzenden Erfolg davongetragen, und der Darsteller der Titelrolle, der Bassist Chaliapin, mit seiner überwältigenden Kunst die Londoner im Sturm gewonnen. Trotz des mangelhaften Librettos und der Aufführung in russischer Sprache hat man einen dauernden Eindruck empfangen. Vielleicht wirkte des gleichen Komponisten Oper „Khovantchina“ (von Rimsky-Korssakow vollendet) noch nachhaltiger, was jedoch mehr den prachtvollen Leistungen der Solisten und Chöre zu danken ist. Am Ende des zweiten Aktes geschah etwas für London Unerhörtes. Der Beifall war so spontan, daß ein a cappella-Chor von Bässen wiederholt werden mußte. Moussorgsky's Ton-sprache ist eine durchaus originelle, nationale und moderne, tief in der Empfindung und geistreich im orchestralen Ausdruck. In der entsetzlichen Überproduktion an Opern während des Mai und Juni hat sich Moussorgsky erfolgreich behauptet. Exotisches und Phantastisches bot wieder das Russische Ballet, seine Spitzen Nijinsky und Mme. Karsavina lösten neue Freude aus. Als Novität brachten sie die „Tragödie Salomes“, in der die Karsavina als die üppige Tochter Judäas im russischen Geiste auftritt, durchtränkt von dämonischer Schönheit. Die Dekorationen Sudeikins' wirkten echt orientalisches. Florent Schmitt's Musik paßt sich dem Stoff geschmackvoll an. Der „Tanz“ gehört in seiner Wildheit und von der Karsavina dargestellt zu den besten und originellsten Leistungen des modernen Ballets.

L. Leonhard

KONZERT

AUGSBURG: Auch aus der zweiten Saison-hälfte ragen die Gabrilowitsch-Konzerte mit dem Münchner Konzertvereins-Orchester als bedeutendste Darbietungen hervor. Neben bekannteren Werken brachten sie eine eindrucksvolle Wiedergabe von César Franck's d-moll Symphonie und als Novität imponierte

eine in glühenden Orchesterfarben strahlende, eminent treffsichere symphonische Dichtung „Sirenen“ von Reinhold Glière. Solistisch glänzten Frau Cahier und der treffliche Geiger Alexander Schmöller. — In einem Konzert des Oratorienvereins, der sich unter Wilhelm Weber um das Deutsche Requiem von Brahms bemühte, kam ebenfalls, vom Komponisten Karl Pottgießer (München) persönlich geleitet, eine Orchesterneuheit, die symphonische Dichtung „Brand“ (nach Ibsen) zur Aufführung und interessierte durch ernste, charakteristische musikalische Gestaltung und orchestral klangliche Vorzüge, die unser Städtisches Orchester entsprechend leuchten ließ. — Auf kammermusikalischem Gebiet präsentierte sich das Quintett in F-dur für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncell von Waldemar von Baußnern vorteilhaft durch formgewandten Aufbau, verständnisvolle Instrumentation und besonders im ersten und zweiten Satz (Scherzo) hervortretende Erfindungskraft. Die Münchener Herren Schmid-Lindner, Sieben, Walch, Hoyer und Stoeber waren dieser Neubekannschaft vortreffliche reproduktive Fürsprecher. — Durchaus erfreuliche Gaben hatte man noch der Berliner Barthschen Madrigalvereinigung, Willy Burmester und Schmidt-Badekow, sowie unserm einheimischen Geiger Emil Preißig zu danken. Zum Beschluß der Saison gab es noch einen Kammermusik-Abend des „Neuen Münchner Streichquartetts“ (Sieben und Genossen), ferner eine Aufführung der „Schöpfung“.

Otto Hollenberg

BADEN-BADEN: Einem reichen winterlichen Konzertleben, dem Paul Hein einige sehr bemerkenswerte Höhepunkte gab, während August Scharrer mit dem Chorverein einen beachtenswerten „Judas Maccabäus“ herausbrachte, folgte der Frühjahrs-Festkonzert-Zyklus, der ein großes vornehmes Publikum anlockte. Im 1. Konzert, einer Wagnergedächtnisfeier, sang Heinrich Knote seine üblichen Glanznummern mit ungeschwächter strahlender Stimmkraft und idealer Deklamation; Paul Hein hatte sich mit sicherem Verständnis in die Faust-overtüre vertieft, holte aus der Tannhäuser-overtüre mit Bacchanale das letzte heraus und ließ das Konzert nach einer duftigen Behandlung des „Waldwebens“ mit dem Vorspiel zu den Meistersingern jubelnd ausklingen. Felix Weingartner und Fritz Kreisler gaben dem 2. Festkonzert seine besondere Bedeutung; mit jugendlicher Elastizität und unter ungemein feiner Betonung des Rhythmischen interpretierte Weingartner die Achte Symphonie von Beethoven; einen großen Stil und dramatische Wucht legte er in die dritte Leonorenovertüre. Weingartners von geistvollem Humorsprühende, sehr wirkungsvoll instrumentierte Lustspielouvertüre fand ebensoviel ehrlichen Beifall wie das von Kreisler wunderbar ausgedeutete und dem Soloinstrument sehr entgegenkommende Violinkonzert des Dirigenten, das unstreitig zum Besten gehört, was die moderne Violinliteratur zeitigte. Eine herrliche Offenbarung seiner hohen Kunst schenkte Kreisler mit der Romanze in F-dur von Beethoven. Arthur Nikisch wartete mit einem etwas bunt geratenen Programm auf. Tschai-

kowsky's Vierte Symphonie in ihrer russischen Eigenart ist nicht jedermanns Sache, wiewohl Nikisch sich in ihr in den leuchtendsten Klangeffekten und verwegensten rhythmischen Finessen auslebte. Mit viel Subjektivität ging Nikisch an Schuberts „Unvollendete“ heran; mit Franz Liszts erster Rhapsodie, in der man sich die Eigenwilligkeiten im Tempo gerne gefallen läßt, riß er die Hörerschaft zu wahren Beifallsstürmen hin. Die den Schluß des Konzertes bildende Rieni-Ouvertüre stattete Nikisch mit recht viel Theatereffekten aus, im übrigen zauberte er aus dem Orchester, das ihm willig folgte, ein wunderbares Klangkolorit heraus. — Von den mannigfachen Liederabenden sei der der englischen Primadonna Maggie Teyte erwähnt; die junge Sängerin, die eine bestrickende Sopranstimme neben einem suggestiv beseelenden Vortrag besitzt, wird auch in Deutschland noch von sich reden machen. Dr. Hans Münch

BASEL: In vier populären Symphoniekonzerten und dem obligaten „Extrakonzert“ zugunsten der Pensionskassen bot Hermann Suter mit dem vorzüglichen Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft die Symphonien Beethovens in vorbildlicher Ausarbeitung und vollendeter Abtönung. Im letzten Konzerte ersang sich Felix Senius mit der poetischen Wiedergabe des Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ einen verdienten Sondererfolg. Der Basler Gesangverein führte die Chorpharie der Neunten Symphonie mit hoher Auszeichnung durch und dokumentierte seine beneidenswerte Stufe technischen Könnens und musikalischen Verstehens in einer großzügigen, von tiefer Stimmung getragenen Interpretation der h-moll Messe Bachs, der einzig der Ungleichwertigkeit der Solisten einigen Abbruch tat. Über alles Lob erhaben erschienen Aaltje Noorderwier und Pauline de Haan, die auch dem „Künstlerkonzert“ durch eine Reihe wundervoll exekutierter Duette von Brahms und Franck das Signum ihrer reifen Künstlerschaft aufdrückten. Von den gebotenen choralen Gaben gefielen Lieder von Brahms und zwei neue, dem Gesangverein gewidmete Gesänge „An die Liebe“ und „Tanzlied“ von Hermann Suter ganz besonders. — Erlesene Genüsse instrumentaler und vokaler Natur vermittelte Adolf Hamm in zwei fein abgestimmten Orgelkonzerten, von denen das erste unter hervorragender Mitwirkung Anna Hagners Werke von Bach, das zweite Chorsätze von Franck und Rossini in stimmungstarker Wiedergabe durch den „Basler Bachchor“ brachte. — In sehr verdienstvoller Weise führte Gottfried Staub in einer Reihe von Abenden die Sonaten Haydns und Mozarts in ausgezeichnete Darstellung vor und machte sich damit um die so notwendige Hebung künstlerisch wertiger Hausmusik verdient. — Während die Basler Liedertafel (Hermann Suter) in ihrem letzten Konzert eine Anzahl zum Teil selten gehörter Schubert-Chöre zu hochstehender Aufführung brachte, interessierte das Konzert des Basler Männerchors (C. Jul. Schmidt) speziell durch die Uraufführung einer aus der Feder Hermann Wetzels stammenden bedeutenden Vertonung der geistvoll-poetischen Vorlage „Der Gymnasiast“ von Carl Spitteler, die verdienten Erfolg fand. Gebhard Reiner

BERN: Dank dem tüchtigen Regimente des neuen Dirigenten Fritz Brun und dem Aufschwung der Stadt in den letzten Jahren hat sich das musikalische Leben Berns jetzt einer ungleich größeren Bedeutung zu erfreuen als früher. Die acht Abonnementskonzerte umspannten in dieser Saison einen sehr weiten Rahmen des üblichen Repertoires. Brahms triumphierte nicht mehr, und statt ihn wie früher das Programm überwuchern zu lassen, fand man nun Gelegenheit, von Gluck bis Richard Strauß auszuholen. Von den Solisten der erwähnten Konzerte seien genannt Marteau, Paula Stebel, Percy Grainiger und vor allem der Basler Hermann Suter und Volkmar Andreae, die zusammen, ohne Virtuoseneffekte zu suchen, Mozarts Konzert für zwei Klaviere in Es-dur und Schuberts Phantasie in f-moll spielten. — Mit seinem neuen Direktor A. Oetiker debütierte in gelungener Weise der Lehrergesangsverein an einem Schubertkonzert; eines großen Erfolges durfte sich der Männerchor unter Henzmann mit einem Schweizerliederkonzert erfreuen. Caecilienverein und Liedertafel vereinigten sich Ende März zu einer Feier des 50jährigen Bestehens des erstgenannten Vereins; das ausgezeichnete Sängermaterial, von Brun vorzüglich geleitet, vermittelte künstlerisch ehrlich durchgearbeitete Aufführungen der Missa Solemnis und der Neunten Beethovens. Die Feier, die noch der Solisten (Gertrude Foerstel, Ilona Durigo, Willy Schmidt und Paul Bender) nähere Bekanntschaft in einer ebenfalls Beethoven gewidmeten Matinee vermittelte, eröffnet mit ihrem verdienten Erfolge die schönsten Perspektiven für die musikalische Zukunft Berns. — Auch die Kammermusik fand in dieser Saison die notwendige Aufmerksamkeit, auch von seiten des Konzertpublikums. Die Programme waren aus Werken alter und neuer Meister zusammengesetzt; ein Quartett für vier Solostimmen mit vierhändiger Klavierbegleitung (aus Goethes westöstlichem Divan) von Hans Huber erlebte seine Erstaufführung. Als eine sehr lobenswerte Einrichtung erwiesen sich die populären Kammermusikkonzerte, die die Geigerin Bloesch-Stöcker unter Mitwirkung hiesiger und anderer Solisten und stets mit geschmackvoller Programmauswahl veranstaltete. S. L. Janko

BONN: Den Mittelpunkt des musikalischen Lebens bilden für Feinschmecker die 20 Abonnementskonzerte des Städtischen Orchesters, die zum größten Teil unter der Leitung des städtischen Kapellmeisters Heinrich Sauer stehen. Diese stets sorgfältig vorbereiteten Veranstaltungen geben beredtes Zeugnis von dem ernstesten künstlerischen Streben und von einer seltenen Befähigung ihres Leiters Heinrich Sauer. Die Programme sind musterhaft, und besonders erwähnenswert ist, daß für verhältnismäßig geringes Eintrittsgeld in jeder Hinsicht Vollendetes geboten wird. Sie bieten reiche Abwechslung in allen Stilarten, und Sauer versteht es, sie in rhythmischer Färbung und feiner Nuance wiederzugeben. Besondere Hingabe widmet er Anton Bruckner, von dem er die Erste, Vierte, Siebente und Achte zu erfolgreicher Aufführung brachte. Gelegentlich seines Benefizkonzertes und desjenigen des Orchesters machte uns Sauer mit Gustav Mahlers Viertes Symphonie bekannt und

erzielte unter Mitwirkung der Sopranistin Emma Bellwidt einen starken Erfolg. Das Benefizkonzert des Städtischen Orchesters brachte „Tod und Verklärung“ von Strauß und das „Tristan“-Vorspiel zur vollendeten Wiedergabe. Als Solisten in diesen Konzerten seien besonders erwähnt: Therese Pott (Klavier), Hans Bruch (Klavier), Illi Bachem (Klavier) und Mimi Velten (Sopran). — Etwas buntscheckiger gestaltete sich das Programm des vorletzten Konzertes des unter Prof. Grüters stehenden Städtischen Gesangsvereins. Man kann nicht behaupten, daß diese Veranstaltung unter besonders günstiger Konstellation stand. An dem Konto der Unzulänglichkeit dürfte Elisabeth Boehm-van Enderit am stärksten beteiligt sein, denn die Werke, die sie darbot, gehörten durchaus nicht in den Rahmen eines besseren Konzertes. Ihr selbst gelang es auch nicht, eine tiefgehende Wirkung zu erzielen. Die Grüters gewidmete „Romantische Suite“ von Max Reger hatte dank der liebevollen Einstudierung und Wiedergabe einen schönen Erfolg. Das 5. Abonnementskonzert des genannten Vereins war Beethovens „Missa solemnis“ gewidmet. Im großen und ganzen kann man mit der Wiedergabe des Werkes, namentlich was die Solisten betrifft — Alida Noordewier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, Paul Tödten, Alfred Stephani — zufrieden sein. Abgesehen davon, daß der Chor etwas müde klang, kamen auch einige störende Entgleisungen vor. — Von weiteren Konzerten darf eine Veranstaltung der hiesigen dramatischen Gesellschaft nicht unerwähnt bleiben. Siegfried Wagner war gekommen, eigene Werke und solche seines Vaters vorzuführen. Von rein objektivem Standpunkt betrachtet, kann man nicht umhin, die Kunde des großen Dirigententalents als übertrieben zu bezeichnen. Fast jeder einigermaßen begabte Theaterkapellmeister der Provinz ist Siegfried Wagner in der Führung des Dirigentenstabes überlegen. — Ein Ereignis im Bonner Musikleben bedeuten die Klavierabende Emil Sauers. Selten habe ich eine solche Beifallsfreude einem Solisten gegenüber beim hiesigen Publikum beobachtet. — Die letzten Abonnementskonzerte brachten auf dem Gebiete der Novitäten für Bonn ein landschaftliches Tongemälde „Der Thuner See“ von Felix Draeseke, das der Meister kurz vor seinem Tode unserem Kapellmeister Sauer im Manuskript zur Erstaufführung überlassen hat, ein Scherzo op. 7 von Erwin Lendvai, und unter Prof. Grüters' Leitung Regers Konzert im alten Stile. Draesekes Werk ist eine vornehme Arbeit und voll schöner Klangwirkungen. Der neue Reger interessierte sehr, vermochte aber keinen größeren Eindruck zu hinterlassen. Eine junge Weimarer Pianistin, Frau Kroeber-Asche, die Schumanns a-moll Konzert feinnervig vortrug und mehrere Stücke von Brahms spielte, verspricht Gutes für die Zukunft. Schillings' Vorspiel zum 3. Akt „Pfeifertag“ gefiel sehr, dank der vorzüglichen Interpretation durch Kapellmeister Sauer; auch Goetz' F-dur Symphonie erweckte wieder Interesse. Bruckner scheint aber Sauers Stärke zu sein. Mit der Wiedergabe der romantischen Symphonie holte er sich einen großen Erfolg.

Willy Redhardt

CHICAGO: Chicago wird oft als Amerikas fortschrittlichste Stadt hingestellt. Daß es auch in musikalischer Hinsicht sich dieses Attributes rühmen kann, ist aus den Programmen des Thomas-Orchesters, das vor kurzem in „Chicago Symphonie-Orchester“ umgetauft worden ist, am deutlichsten zu sehen. In der verfloßenen, wie gewöhnlich aus 28 Konzerten und derselben Anzahl von „Mantinen“ bestehenden Saison brachte Frederick Stock, der hochbedeutende Dirigent dieser Konzerte, nicht weniger als 24 neue Werke zur Aufführung, von denen verschiedene zum überhaupt ersten Male erklangen. Eine wertvolle Bereicherung des Repertoires lieferte Ewald Straesser mit seiner in Form und Inhalt den gediegenen Musiker verratenden G-dur Symphonie op. 22. Erich Wolfgang Korngold, der 16jährige, gab in seiner „Schauspielouvertüre“ einen vielversprechenden Beweis erstaunlicher Frühreife. Weingartners „Lustspielouvertüre“ zeigte mehr den Künner als den Erfinder. Dasselbe läßt sich von Hugo Kaun sagen, von dem die symphonische Dichtung „Am Rhein“ auf dem Programm stand. Paul Ertels „Nächtliche Heerschau“ verstimmte etwas durch zu starke Betonung des Äußerlichen hinsichtlich des gedanklichen Materials wie der Instrumentation. Von der kompositorischen Aktivität Amerikas, die sich in aufsteigender Richtung bewegt, gab es zwei vollständige Programme Kunde. In der f-moll Symphonie von David Stanley Smith begegnete man einem höchst achtungsgebietenden Werke, das wegen seines Reichtums an musikalischen Schönheiten, seines formalen Ebenmaßes und seiner orchestralen Einkleidung den besten amerikanischen Erzeugnissen beigezählt werden muß. Neue Bahnen wandelt John Powell in seinem Violinkonzert. Interessant in jeder Phrase, belebt durch eigenartige Rhythmen, originell in der Verarbeitung eines ungewöhnlich reichhaltigen Materials, stellt das Werk dem Können und der Phantasiebegabung des jungen Komponisten ein ehrendes Zeugnis aus. Mit gehaltvollen Werken traten die Chicagoer Komponisten auf den Plan. Wir hörten eine stimmungsvolle Skizze „Ein Sommerabend“ von Frederick Stock. Ferner ein anspruchsvolles Tongemälde von Adolph Brune „Das Lied des Singschwans“, bei dem außerordentliches Können mit einem hohen künstlerischen Willen in bestem Einklang steht. Thorwald Otterström, ein geborener Däne, lieferte mit einer „Elegie, Choral und Fuge“ überzeugende Beweise für eine ungewöhnliche Sicherheit auf dem Gebiete der strengen Satzkunst, und Arne Oldberg konnte für sein „Thema mit Variationen“ die Anerkennung von Kritik und Publikum in Empfang nehmen. Die Verehrer des französischen Impressionismus konnten vor allem in der erstmaligen Aufführung von Ravel's reizvoller Suite „Ma mère l'Oye“, weniger von Debussy's Vorspielen zum ersten und zweiten Akt des „Martyrium des heiligen Sebastian“ ihre Wünsche befriedigt sehen. Von russischen Tonsetzern kamen zum ersten Male zu Worte: Borodin mit der ersten Symphonie und der Ouvertüre zu „Prince Igor“, Glazounow mit der „Fantaisie Finnoise“ op. 88 und Balakirew mit der Ouvertüre über ein spanisches Marsch-

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

thema. Als staunenswerter Beherrscher des technischen Orchesterapparates, wie als trefflich zeichnender Karikaturist erregte Joseph G. Mraczek mit seiner symphonischen Burleske „Max und Moritz“ Interesse. Die Namen Dvořák (Dramatische Ouvertüre), Enesco (Rumänische Rhapsodie No. 1), Järnefelt (Präludium), Martucci (Klavierkonzert) und Sibelius (Finlandia) vervollständigen die reichhaltige und anregende Novitätenliste. Es versteht sich von selbst, daß ein Konzertsinstitut vom Range des Chicagoer Symphonieorchesters den Werken der großen Meister weitesten Raum gewährt. Dank der genialen Interpretationskunst des Dirigenten gestalteten sich die Aufführungen der c-moll, Eroica, F-dur Symphonien von Beethoven, der F-dur und c-moll von Brahms, der „Neunten“ von Bruckner, der d-moll von César Franck und der „Pathétique“ von Tschaikowsky zu wahren künstlerischen Erlebnissen. — Von Künstlergrößen, die im Rahmen der Symphoniekonzerte und in eigenen Konzerten auftraten, hatte Europa die allerersten ihres Faches entsandt. Von den phänomenalen Leistungen Godowsky's blieben namentlich das B-dur Konzert von Brahms und die Liszt-Sonate im Gedächtnis. Rudolph Ganz vermittelte die Bekanntschaft mit Korngolds Zweiter Sonate und bewies auch sonst im Solo- und Ensemblespiel seine Gleichberechtigung mit den Größten seiner Kollegen. Max Pauer begegnete als Interpret der Klassiker und Romantiker verständnisvoller Würdigung. Frau Bloomfield-Zeisler erspielte sich vor ausverkauftem Hause Beifallsbezeugungen von gewohnter Wärme. Gaiston und Schilling erwiesen sich als die Besitzer hoher, wenn auch nicht ganz einwandfreier pianistischer Qualitäten. Die Damen Tina Lerner, Yolanda Merö und Germaine Schnitzer bildeten ein anziehendes Pianistinnen-Trio. Als höchste und berühmteste Würdenträger im Reiche des Konzertgesanges erschienen die Damen: Sembrich, Schumann-Heink, Nordica, Culp, Gerhardt, Calvé, Butt, Nielsen und die Herren Slezak und McCormack (irischer Tenor). Von Geigern ließen sich hören: Ysaye, Elman, Sametini, Zimbalist, Maud Powell und andere. — Die Pflege der Kammermusik findet hier leider immer noch nicht beim Publikum die Unterstützung, die ihr in jeder Hinsicht gebührt. Außer den bekannten Kneisel- und Flonzaley-Quartetten, die uns im Laufe des Winters erfreuten, verdienen die unter dem Namen Chicago-Streichquartett konzertierenden Herren Weisbach, Roehrborn, Esser und Steindel sowie die Chicagoer Holzbläservereinigung, die ihre Vortragswerke hauptsächlich der klassischen Literatur entnahmen, höchste künstlerische Bewertung. — Unter den Chorvereinigungen stehen der Chicagoer Singverein und der Apollo-Club obenan. Ersterem verdanken wir die Bekanntschaft mit Seyffards Kantate „Aus Deutschlands großer Zeit“, die unter der anfeuernden Leitung des Herrn Boepple eindrucksvoll zu Gehör kam. Der Apollo-Club brachte außer den üblichen Weihnachtsaufführungen des „Messias“ Mendelssohns „Elias“, Georg Schumanns „Ruth“ und Berlioz' „Fausts Verdammung“. — r

COBLENZ: Unsere Konzertsaison 1912—1913 begann merkwürdigerweise erst im November, setzte aber um so glänzender ein, indem die zwei Nachbarstädte Coblenz und Bonn sich verbanden und unter Willem Kes die „Symphonie der Tausend“ von Mahler — allerdings bloß mit 500 Mitwirkenden — aufführten. Ein ausgezeichnetes Solistenquartett — Emma Bellwid, Else Launhardt, Anna Erler-Schnaudt, Alice Aschaffenburg, Herren Seidler, Geißel-Winkel und Fenten — vervollständigte das Gelingen. Kes konnte sich rühmen, als erster in Rheinland und Westfalen die Symphonie dem Publikum glänzend dargestellt zu haben. Durch den Wegeler-Fonds ist es möglich, jetzt kostspieligere Werke aufzuführen, und zu Julius Wegelers Gedächtnis war auch die Trauerfeier, die im Februar unter Kes stattfand, in der seine Verdienste um das musikalische Leben von Coblenz gewürdigt wurden. Das 1. Abonnementskonzert des Musikinstituts brachte die Phantasieouvertüre „Romeo und Julie“ von Tschaikowsky, die Altrhapsodie von Brahms und „Also sprach Zarathustra“ von Bleyele. Dazwischen spendete Kleffner vom hiesigen Stadttheater geschmackvolle Liedergaben. Das 2. Konzert hatte als Solisten den ausgezeichneten Klavierspieler Percy Grainger, der mit dem Tschaikowskykonzert Beifallsstürme entfesselte, sowie die Variations symphoniques von Franck mit wunderbarer Technik interpretierte; Brahms' Vierte und Volkmanns Serenade d-moll ergänzten das Programm. Der Name Wagner zierte das 3. Konzert. Der dritte Akt aus „Lohengrin“, Szenen aus dem zweiten und dritten Akt „Siegfried“, die ausgezeichnete Alice Guszalewicz als Brünnhilde und Forchhammer als Siegfried, das verstärkte Orchester unter Kes war wohl das Hervorragendste in dieser Konzertsaison. Strauß' „Don Juan“ und das Tripelkonzert von Juon war der Hauptbestandteil des 4. Konzerts. Wir waren froh, das Tripelkonzert kennen zu lernen, zumal wenn es so zündend gespielt wird wie vom Russischen Trio, das die Schwierigkeiten leicht überwand; jedenfalls bildet die Juonsche Komposition eine wertvolle Bereicherung der Ensembleliteratur. Michael Preß interpretierte noch Bruch's g-moll Konzert, und sein Bruder, der Cellist, das Virtuosenstück Passacaglia von Händel, für Cello und Violine, von ihm selbst gesetzt; die Korngoldsche Schauspielouvertüre machte den Schluß. Händels „Messias“, der danach folgte, litt unter der Mitwirkung der Solisten, indem die Baßpartie nicht genügte; Chor und Orchester hielten sich wacker. Hingegen bildete „Fausts Verdammung“ von Berlioz einen würdigen Abschluß der Konzertsaison; unvergleichlich waren Orchester und Chor unter Kes' hervorragender Leitung. Die Namen der Solisten — Sophie Schmidt-Illing, Schmedes und Denys — bürgen für die Güte der Aufführung. — Was soll ich noch die unzähligen Solistenkonzerte aufführen? Hervorgehoben seien ein Duettenabend von Annie Gura-Hummel und Hermann Gura, ein Liederabend von Fräulein Pfaff mit Frau Kwast, ferner das Frankfurter Streichquartett und das Sevoik-Quartett. Unsere Männergesangsvereine sorgten für die Unterhaltung; das städtische Orchester gab Volkssymphoniekonzerte

mit Solisten; Organist Ritter veranstaltete Orgelkonzerte.

COBURG: In kaum einer anderen Stadt gleicher Größe wird die edle Musik so gepflegt wie in Coburg. Ganz abgesehen von der zum Teil, wie im Lehrergesangsverein und im Sängerkranz, mit vertieftem künstlerischen Ernste betriebenen Pflege des Männergesangs und des gemischten Chors, sind es besonders die mehr akademischen Leistungen des unter der musikalischen Führung des Hofkapellmeisters Lorenz stehenden Ernst-Albert-Oratorien-Vereins, die alljährlich den Höhepunkt der Konzertsaison bilden. Diesmal wurden wir mit einer hervorragenden Aufführung von Händels „Messias“ und einer Brucknerschen Messe erfreut. Einen treuen Pfleger hat die Kirchenmusik noch in dem unter Stadtkantor Weißenborns ausgezeichnete Leitung stehenden Kirchenchor zu St. Moriz. Die von der Hofkapelle veranstalteten drei Symphoniekonzerte trugen ihrem Dirigenten Lorenz ebenso warmherzigen Beifall ein, wie die mit vollendeter Künstlerschaft gespielte Kammermusik dem Natterer-Trio.

Christian Sümmerer

DESSAU: Am 10. Februar wurde im 3. Kammermusik-Abend Franz Mikorey's hochbedeutsames neues H-dur Klaviertrio hierorts erstmalig gespielt und mit stärkstem Beifall aufgenommen. In den letzten drei Hofkapellkonzerten, in denen Franz Mikorey mit dem Hoforchester wahre Glanzleistungen vollbrachte, erschienen als Solisten: Wilhelm Backhaus (Klavier), Ilona Durigo (Alt) und Josef Szigeti (Violine). Das letzte außer Abonnement stattgehabte Hofkapellkonzert, das nur Werke des Bayreuther Meisters enthielt, gestaltete sich zu einer erhebenden Richard Wagner-Gedenkfeier.

Ernst Hamann

GOTHA: Liedertafel unter Rabich: Chorwerke von Bruch (Wessobrunner Gebet), Liszt (Prometheus), Brahms (Rhapsodie; Altsolo Wanda Gaehde), Teile aus alten Opern. Männerchöre von Heinemann, Neumann, Hegar, Silcher, Rabich, Othegraven u. a. Orchesterkonzert der Meininger Hofkapelle unter Max Reger (u. a. Regers Symphonischer Prolog). Solisten: Edith von Voigtlaender (Konzerte von Brahms und Mendelssohn), Walter Kirchhoff, Hans Wolff, Theilaker, Liederabend von Lilly Hoffmann-Onegin. — Musikverein unter Wetz: Brahms' Requiem und Draesekes „Christus“, dritter Teil. Hamburger Frauenquartett. Trio Busch-Havermann-Kindler. Gewandhausquartett. Hofkapelle Weimar unter Peter Raabe (u. a. Kleist-Ouvertüre von Wetz). Solisten: Helene Jung, Friedrich Strathmann, Alfred Kase, Josef Pembaur, Karl Piening, Melanie Michaelis (Beethoven-Konzert). — Sonstige Veranstaltungen: Orchesterkonzert der Winderstein-Kapelle (Pastorale von Beethoven, „Die Moldau“ von Smetana, Balletmusik aus „Cid“ von Massenet und Liszts A-dur Konzert mit William Lindsay); Klavierabend von Telemaque Lambrino; Kammermusik-Abend von Gertrud Zangemeister mit Robert Reitz (Sonate d-moll op. 55 von Georg Schumann); Drei Trioabende der Natterer-Vereinigung. Als etwas Neues traten vier populäre Nachmittagskonzerte des

Streichquartetts der Herzoglichen Hofkapelle in die Erscheinung (Natterer, Bochröder, Lippisch, Braune), die sich ungemein freundlicher Aufnahme erfreuten; sie brachten Haydn, Cherubini, Mozart; Beethoven; Schubert, Schumann; Brahms, Dvořák; hierbei wirkten mit: Alice Lenné, Helena Riebenschalm-Werther, Wilhelm von der Erlaf, Margarete Wuth.

Dr. Otto Weigel

JENA: Die Akademischen Konzerte unter Fritz Stein nahmen im letzten Winter nach anfänglichen Schwierigkeiten mit den Solisten einen vorzüglichen Verlauf. Das 1. brachte klassische Musik; im 2. erzielte Felix v. Kraus, in letzter Stunde gewonnen, mit einem fast zu ernsten Programm einen tiefen Eindruck. Im 3. erfreuten einige gut wiedergegebene Stücke aus Wagners „Fliegendem Holländer“; außerdem wußte Willy Burmester durch seine raffiniert auf Klangwirkung eingestellte Vortragskunst das Publikum in helle Begeisterung zu versetzen. Weiter brachte Stein mit der Meininger Kapelle Werke von Liszt, Wolf und Beethoven. Später kam Max Reger selber mit den Meininger herüber, entzückte durch Werke von Mozart, Schubert und Brahms und überraschte durch den Wohlklang der eigenen Kompositionen vor allem seiner romantischen Suite und den Zauber der Naturstimmung in der Gesangszene „An die Hoffnung“ (Sopransolo: Gertrud Fischer-Maretzki). Das letzte Konzert brachte gute Aufführungen des deutschen Requiems von Brahms und des recht klangvollen Chorwerkes „Hyperion“ op. 32 von Richard Wetz; in beiden sang zu allgemeiner Freude Karl Scheidemantel das Bariton solo. Unsere Stadtkapelle, die für die akademischen Konzerte durch Weimarer Hofmusiker verstärkt wird, gab unter der Ägide des Orchestervereins bei anfangs schwacher dann aber wachsender Teilnahme vier im allgemeinen gut gelungene Symphoniekonzerte, die Stadtmusikdirektor Richard Planer leitete. Unter den mitwirkenden Solisten sind zu nennen Alma Erhardt, Robert Reitz, Emil Pinks und die Jenaer Künstler Alexander Schaichet und Joachim Stutschewski. Die Kammermusik war im letzten Winter reichlich vertreten. Für die Veranstaltungen der akademischen Konzertkommission waren gewonnen: die Weimarer Bläser, sowie das Brüsseler und das Böhmisches Streichquartett. Das von Fritz Stein bearbeitete und herausgegebene allerliebste kleine Variationenwerk Beethovens, geblasen von den Weimarer Oboern Abbaß, Geist und Bechler, ergab die dritte unerwartete Neuheit des Meisters, deren Erstaufführung wir hier in kurzer Zeit erlebt haben dank der Findigkeit von Stein. Von den Streichquartetten hatten die Böhmen entschieden den glücklicheren Abend, dessen Höhepunkt Dvořáks Quintett op. 87 bildete (Klavier: Willy Eickemeyer). Das im letzten Jahre unter der Führung von Schaichet gegründete Jenaische Streichquartett erwies sich sofort als voll leistungsfähig und hatte mit seinen vier Kammermusikern einen stetig wachsenden Erfolg. An die Stelle des zu Weihnachten verstorbenen Cellisten Hugo Fischers ist J. Stutschewski getreten. Die drei volkstümlichen Kammermusiken vom Komitee

für Volksunterhaltungsabende wurden wieder hauptsächlich von Leipziger Künstlern ausgeführt und brachten viel Schönes, wenn auch manches, wie die Uraufführung eines Streichtrios von Hermann Grabner, Brahms' Horntrio u. a. über den Rahmen einer volkstümlichen Veranstaltung hinausging. Das Collegium musicum widmete einen Vortragsabend den Söhnen Bachs. Einen durchschlagenden Erfolg erzielte es am Schluß des Semesters mit lustiger Musik aus alter und neuer Zeit. Unter der szenischen Regie von Franz Peschel wurde im Rokoko-kostüm musiziert, und zwar Mozarts Bauern- und Haydns Abschiedssymphonie, dazu Gesangsterzette und eine Reihe zum Teil sehr drastischer Lieder zur Laute von Meyer-Steineg, vortragen vom Komponisten. In die Leitung des Orchesters teilten sich Stein und Schaichet. Von den Vereinskonzerten riefen die Volksliederabende des Zeißschen und des Bürgerlichen Gesangsvereins lebhaften Anteil- und Stellungnahme im Publikum wach, weil Walter Howard den Versuch macht, den Zeißschen Verein, einen starken Männerchor, für seine Ideen zu erziehen. (Vgl. Howards Aufsatz in der „Musik“, 2. August-Heft 1912.) Daß die Leistungen des Vereins vorläufig noch vielfach Befremden, ja Widerspruch wachrufen, ist erklärlich. Der Bürgerliche Gesangsverein unter Stein gab noch ein gut gelungenes Konzert mit Teresa Carreño als Solistin. So frenetisch ist hier schwerlich jemals ein Künstler gefeiert worden wie diese Zauberin am Klavier. Einen recht wirkungsvollen Massenchor stellten in ihrem gemeinsamen Konzerte unter Kurt Thiems Leitung die Liedertafel und der Lehrergesangsverein. — Solistenkonzerte veranstalteten außer den schon erwähnten fast nur einheimische Künstler. Erwähnenswert sind ein Liederabend von Frida Griesbach mit Paul Klinger am Flügel, ein Klavierabend von Lilly Lincke, der viel ernstes Streben verriet (besonders gut gelang Beethovens op. 35) und ein Orgelkonzert von Paul Hopf aus dem nahen Bürgel, der, ein Schüler Straubes, vor allem mit Regers Phantasie über „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ eine Glanzleistung bot. Unterstützt wurde er in seinem Konzerte von Gertrud Braasch, die sich als Sängerin recht vorteilhaft entwickelte. M. Meier-Wöhrden

KIEL: Der Kieler Lehrergesangsverein (Leitung: Heinrich Johannsen) widmete sein 2. Abonnementskonzert Franz Schubert, unter solistischer Mitwirkung Ludwig Wüllners. Das 3. brachte „Quo vadis?“, dramatisches Oratorium für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Felix Nowowiejski. Die Musik dieses Chorwerks ist in manchen Partien außerordentlicher Wirkungen fähig, nicht zum letzten wegen der glänzenden Instrumentationskunst des Komponisten, die nicht selten über den Mangel an eigentlicher Erfindung hinwegzutäuschen vermag. Das chorisches Wertvollste enthält die dritte Szene in den außerordentlich schönen, einen meisterhaften Tonsatz bekundenden Wechselgesängen zwischen Vorsänger, Chor, Petrus und Lygia. Die Aufführung muß als überwiegend gut, zum Teil vortrefflich bezeichnet werden. Solistisch wirkten mit: Martin Oberdörffer, Walter Belian und Emmy Blunk. — Auch der

a cappella-Chor hatte in seinem 2. Abonnementskonzert einen großen Liedermeister in den Mittelpunkt gestellt, Hugo Wolf, und setzte seine ansehnlichen klanglichen und dynamischen Mittel an die schwere und nicht immer dankbare Aufgabe, dessen Chöre zu klingendem Leben erstehen zu lassen. Solistisch wirkte mit sehr respektablem Erfolg Gertrud Fischer-Maretski. — Der Philharmonische Chor (Dirigent Dr. Albert Mayer-Reinach) gestaltete sein 4. Abonnementskonzert zu einem Solistenabend, dessen Programm (ausschließlich Werke von J. S. Bach) der weimarische Hofkonzertmeister Robert Reitz mit beständig sich steigendem Gelingen durchführte. Ein umfang- und inhaltsreiches Volkskonzert derselben Chorvereinigung bot außer der Neunten, die den künstlerischen Höhepunkt bildete, noch die lange verloren geglaubte, 1884 wieder aufgefundene, 1790 in Bonn komponierte Trauerkantate für Solostimmen, Chor und Orchester und die „Chorphantasie“, in der unser ausgezeichnetster einheimischer Pianist John Petrie Dunn den Klavierpart wahrhaft meisterlich ausführte; neben ihm verdient Käte Neugebauer-Ravoth (Sopran) an erster Stelle genannt zu werden. — Das 2. Abonnementskonzert des Kieler Gesangsvereins erbrachte — wie das 1. — den Beweis, daß dieses unser ältestes Chorinstitut unter seinem neuen Dirigenten, Dr. Ernst Kunsemüller, in seinen Leistungen einen bemerkenswerten künstlerischen Aufschwung nimmt. Im Programm standen Brahms' „Nänie“ und Julius Weismanns Kantate für Sopransolo, Chor und Orchester als Ecksätze, denen sich Bachs Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“ anfügte. Solistisch erfreute Tilly Cahnbley-Hinken mit Darbietungen ihrer tiefen und reifen Kunst (Schubert, Wolf). — Unser treffliches Orchester des Vereins der Musikfreunde, das bei den Hauptkonzerten der bereits genannten größeren Chorvereinigungen hervorragend sich zu betätigen Gelegenheit hatte, stellte sich in dem 3. Abonnementskonzert des zuletzt genannten Vereins eigene künstlerische Aufgaben: Brahms' Haydn-Variationen, Strauß' „Don Juan“ und Paul Scheinpflugs nicht gerade bedeutende, aber eigenartige, originell instrumentierte „Lustspiel-Ouvertüre“, drei Werke, die unter Kunsemüllers klarer, echt musikalischer Stabführung zu packender Wiedergabe gelangten. Als Solistinnen des Abends spielten May und Beatrice Harrison gemeinsam das Brahms'sche Doppelkonzert, sowie solo Saint-Saëns' Rondo Capriccioso (Violine) und Tschaikowsky's Rokoko-Variationen (Cello) und rissen mit ihrer Kunst alles fort, vom Orchester übrigens trefflich begleitet. Mit der 6. Kammermusik beendete das Streichquartett des eben genannten Orchesters seine meist wohl gelungenen Darbietungen klassischer und moderner einschlägiger Werke. Ebenso beschloß das hier in Rede stehende tüchtige Orchester eine stattliche Reihe (zwölf an der Zahl) sogenannter Volkskonzerte zu billigen Preisen mit abwechslungsreichen, das bewährte Alte wie das berechnete Neue gleichermaßen berücksichtigenden Programmen unter Leitung Dr. Kunsemüllers, der auch als Komponist mit einer lustigen Orchesterserenade im Programm stand. — Einen entscheidenden Aufschwung nimmt

in weiteren Kreisen das Interesse an geistlicher Musik. Davon legt eine Anzahl gut besuchter Kirchenkonzerte Zeugnis ab, so diejenigen in der Lutherkirche (R. Schmidt), St. Jürgenskirche (H. Johannsen), Ansgarkirche (F. Dimigen), Heiligengeistkirche (W. Orthmann), Johanneskirche (G. Stolz) und Michaeliskirche (G. Siemen). Besonders erwähnt seien die geistlichen Musikaufführungen des St. Nikolaichors, die unter Leitung von H. D. Först seit vielen Jahren in unserer altherwürdigen St. Nikolaikirche stattfinden. Die diesjährigen Konzerte brachten u. a. Chöre von Burgk, le Maistre, J. S. Bach, Eccard, Franck und W. Orthmann. — Von auswärtigen Solisten besuchten Willy Burmester, Frederic Lamond, Robert Kothé und Sven Scholander wiederum ihre längst gegründeten Gemeinden.

Willy Orthmann

KOPENHAGEN: Einen großen Erfolg hatte Gunna Breuning-Storm im Dänischen Konzertverein mit einem neuen Violinkonzert von Gustav Helsted, dessen Schwierigkeiten und Eigenarten (mehr musikalisch als technisch) sie glänzend bewies. Das Werk selbst, der Niederschlag einer Persönlichkeit, erregte gleichfalls viel Interesse. Die übrigen Programmnummern, darunter Ouvertüren der jungen Komponisten Simonsen und Bangert, konnten weniger fesseln. — Der Cäcilienverein brachte einen etwas ermüdenden Auszug aus Händels „Israel in Ägypten“, meistens nur die Chöre umfassend. — Ein Gesamtkonzert an zwei Tagen der Studentengesangsvereine von Lund und Kopenhagen erweckte großes Interesse; als virtuose Chorsänger wurden die Schweden wohl im ganzen am höchsten geschätzt. — Wie immer wurde Willy Burmester in einem eigenen Konzert gehuldigt trotz der späten Saisonzeit.

William Behrend

KRAKAU: Inhaltreich war die verstrichene Musiksaison (Oktober 1912 bis Mai 1913), sehr günstig beeinflusst durch die Konzertdirektion unter Leitung von T. Trzciński und den Musikverein mit F. Nowowiejski an der Spitze. Sorgfältig zusammengestelltes Repertoire und stilvolle Tendenz zur einheitlichkeit der Programme sei mit Nachdruck hervorgehoben. Die Saison wurde ausgefüllt durch Liederabende von: J. Urlus, Tilly Koenen, J. Korolewicz-Wayda, S. Argasińska, W. Hendrich, Yvette Guilbert und die Chorvereinigung der mährischen Lehrer. Klavierabende veranstalteten: A. Cortot, Sliwiński, Lalewicz, Rubinstein, Turczyński, H. Morsztyn und J. Ebell. Ein zweimaliges Auftreten von Ignaz Paderewski gab Anlaß zu enthusiastischen Kundgebungen. Geigenkonzerte fanden statt von J. Kubelik, Stefi Geyer, Daisy Kennedy (Sonatenabend), W. Kochański, Z. Szwarcenstein und H. Czapliński. Sensationell wirkten Pablo Casals und die Schwestern Harrison. Höchst wichtig für die Musikkultur Krakaus waren die Konzerte des Brüsseler- und des Sevdik-Quartetts: Krakau verfügt über kein einziges auf künstlerischem Niveau stehendes Ensemble! Das Wagnerfest wurde durch drei Konzerte gefeiert. Historische Konzerte (XVII. Jahrhundert, Bach, Mozart), veranstaltet durch das Professoren-Kollegium des Konservatoriums, erwiesen sich als erfolgreiche Neuheit.

Dr. Josef W. Reiss

LONDON (Mai und Juni): Diese beiden Monate brachten wieder eine wahre Hochflut von Musikdarbietungen — bedeutet doch diese Zeit die eigentliche „season“. Man möchte aber besonders den zahllosen Solisten ein wohlgemeintes Halt! zurufen, denn es wimmelt jetzt in London derartig von Unberufenen und noch Unreifen, die sich unter jeder Bedingung vor der Öffentlichkeit produzieren müssen, daß darunter die eigentlichen „Auserwählten“ zu leiden beginnen. Die „Konkurrenz“ wird geradezu entsetzlich, und wenn auch in der Siebenmillionenstadt ein riesiges Publikum vorhanden ist, so hat der ernst strebende Künstler, dessen Namen an und für sich noch keine zugkräftige Reklame bildet, einen weit schwierigeren Stand als ehemals. — Orchesterkonzerte. Diese standen unter dem Zeichen der Saint-Saëns-Feier und slawischer Musik. Der französische Komponist erfreut sich hier großer Beliebtheit. Mit bewunderungswürdiger Vitalität spielte er selbst den Klavierpart mehrerer Bruchstücke aus seinen Werken. Das Beecham-Orchester brachte ein buntes Durcheinander seiner Instrumentalmusik. Die Covent Garden-Oper feierte ihn mit einer abgerundeten Aufführung von „Samson und Delila“. — Ausgezeichnetes leistete wieder das London Symphony Orchestra unter Mengelberg, der außer Beethovens „Fünfter“ besonders Richard Strauß' „Also sprach Zarathustra“ zu glänzender Wiedergabe brachte. Der russische Pianist Joseph Lhévinne spielte in diesem Recital mit schönem Erfolg Tschaikowsky's Klavierkonzert. In einem zweiten Konzert führte Mengelberg das prächtige Orchester in Händels Concerto grosso in D und Tschaikowsky's „Fünfter Symphonie“, mit der sich hier fast jeder Dirigent produziert. Haydn-Woods in d-moll verlief ohne tiefen Eindruck; Tina Lerner spielte den Solopart mit Geschmack und Temperament. Ein interessantes Programm bescherte uns Thomas Beecham: Rimsky-Korssakow's selten gehörte pikante und fesselnde „Antar“-Symphonie, Sir Charles Stanford's „Siebente Symphonie“ und Debussy's anziehende „Frühlings-Suite“ (letztere als Erstaufführung in London). Sie ist ein zart empfundenes und fein gearbeitetes Werk. Was Beechams Dirigententätigkeit betrifft, so muß man bei allen seinen Fehlern immer wieder über seine Vielseitigkeit staunen. — Unter Nikisch wurde Beethovens „Neunte“ vom Symphony-Orchestra hinreißend gespielt. Vor der Symphonie bekamen wir Edward Elgars edles Werk „We are the Music-Makers“ unter Leitung des Komponisten zu hören. Nikisch dirigierte auch mit Feuereifer ein Wagner-Liszt-Programm in der riesigen Albert-Hall, wobei sich Susanne Morvay am Klavier auszeichnete. Auch ein Beethoven-Programm unter Nikisch hatte enormen Zudrang. Die „Eroica“, besonders der Trauermarsch, war ein Erlebnis. Mit alter Meisterschaft spielte Paderewski das „Kaiser“-Konzert. Im letzten dieser Recitals brachte Nikisch eine Reihe von Novitäten: ein geschickt gearbeitetes Klavierkonzert des Polen Sigismund Stojowski, der selbst den Solopart spielte, und das sich durch seine neue Anlage auszeichnet — Prolog, Scherzo und Thema mit Variationen —, ohne inhaltlich besonders individuell. — Eine Suite von Joseph Hol-

brooke, die „eine Huldigung für Wagner, Dvořák, Grieg und Tschaiowsky“ bedeutet (!), konnte noch immer nicht davon überzeugen, daß ihr Schöpfer das Genie ist, wofür er sich ausgibt; dagegen spricht wahres Talent, Schaffenskraft und echtes Empfinden aus den Werken von Ethel Smyth. Die begabte Komponistin — sie ist die einzige Musikerin in England, der die Würde eines doctor of music verliehen wurde — erschien mit neuen Orchesterliedern von tiefem Stimmungsgehalt und schöner Schilderung; ein neues „Marschlied“ (Ethel Smyth ist eine begeisterte Suffragette) löste starken Enthusiasmus aus. Tschaiowskys Vierte Symphonie beschloß den Abend. — Mit slawischer Musik wurde die Themsestadt durch drei Orchesterkonzerte Emil Mlynarski's überschwemmt. Eines war gänzlich Jung-Polen gewidmet, das jedoch nur durch seine geringe Bedeutung hervorstach. Ein durchweg russisches Programm ließ Rimsky-Korssakow, Wischnegradski, Kallinnikow (mit seiner anziehenden Symphonie in g) und Tschaiowsky („Sérénade Mélancholique“ — Paul Kochanski im Geigenpart) zu Worte kommen. Ein drittes Recital brachte die interessante symphonische Dichtung „In der Tatra“ des begabten Böhmen Vitezlav Novák, Dvořák's Violinkonzert und Tschaiowsky's bis zum Überdruß gehörte „Pathetische Symphonie“. — Eine würdige Wagner-Feier beging das London Symphony Orchestra in der Albert Hall unter Mengelberg. Unter anderem bekam man Auszüge aus den „Meistersingern“ und „Siegfried“ zu hören, und der begeisterte Wagner-Vorkämpfer in England Louis Napoleon Parker hielt eine knappe, jedoch vielsagende Ansprache. Zuletzt sei noch die recht tapfere Aufführung von Schumanns hier gänzlich vernachlässigter Viertes Symphonie durch das Orchester George Shapiros hervorgehoben, worin auch Myra Hess mit feinem Geschmack und Delikatesse Beethovens G-dur Klavierkonzert vortrug. — Chor-Konzerte. Hohes Lob gebührt dem trefflich geschulten finnischen Chor „Suomen Laulu“. Er sang Morley's „My charming love“ („Mein herrlich Lieb“) prächtig abgerundet, zwei Motetten aus dem 17. Jahrhundert und außerdem Bruckners „Ave Maria“ mit hoher Vollendung. Es mag seltsam klingen, aber Bruckner wird hier überhaupt nicht aufgeführt und ist eigentlich nur dem Namen nach bekannt — ein trauriges Kapitel, auf das wir noch gelegentlich zurückkommen. In dem gleichen Konzert trat auch Maikki Järnefelt auf, die Gattin des gleichnamigen Komponisten, und trug mit Geschmack finnische Lieder vor. — Kammermusik. Ein auserlesenes Zusammenspiel, wie man es nur selten zu hören bekommt, bescherten uns Bauer, Thibaud und Casals. Sie waren besonders in Brahms und Tschaiowsky wundervoll. Das London Trio feierte Brahms' 80. Geburtstag mit einer würdigen Wiedergabe des c-moll Trio (op. 101). Donald Tovey brachte im letzten „Chelsea“-Konzert seine Violinsonate in G zur Aufführung, die ernstes Streben und Gefühlstiefe verrät und in Alfred Busch einen vortrefflichen Interpreten fand. — Solisten. Wegen der erdrückenden Überfülle seien nur die bedeutendsten Recitals kurz hervorgehoben. Nellie Melba und Kube-

lik absolvierten zwei äußerst erfolgreiche Konzerte. Die Sängerin Maggie Teyte, Kreisler und Backhaus bildeten ein prächtiges Trio. Harold Bauer begeisterte mit Bach, Schumann und Brahms. Isolde Menges zeigte sich als Geigerin von Begabung in Brahms' und Glazounow's Violinkonzerten. Mischa Elman fand nicht minder stürmischen Beifall. Alexander Raab gab ein erfolgreiches Klavier-Recital. Mark Hambourg und Irene Scharrer sind hier beliebte Künstler auf dem gleichen Instrument. Starken Enthusiasmus löste auch der Klavierabend der Schwestern Elsa und Cäcilie Satz aus, die Mozart und Liszt mit Grazie und Temperament vortrugen. In verdienstvoller Weise machte Lula Mysz-Gmeiner die Londoner mit Gustav Mahlers „Kindertotenliedern“ bekannt und erzielte mit ihrer durchgeistigten Interpretation tiefen Eindruck. Fanny Davies ist eine Künstlerin von hoher Reife, was sie mit ihren vollendeten Schumann-, Brahms- und Debussy-Interpretationen neuerdings bewies. Auch in Katherine Goodson begegnen wir einer begabten Vertreterin der Klaviermusik Brahms', Beethovens und Chopin's. Einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut sich hier Eugen d'Albert, der mit Meisterschaft und Begeisterung Beethoven und Schumann vortrug. Als Liebling der Londoner in Chopin-Musik behauptet sich Pachmann weiter. Der Harfenist Alfred Kastner bot ein interessantes Programm französischer und englischer Komponisten. W. M. Rummel verdient lobende Hervorhebung, denn er brachte hier als erster die zwölf neuen Klavier„präludien“ Debussy's. Elena Gerhardt sang mit schönem Empfinden und wurde von Nikisch begleitet. In englischen Liedern und altschottischen Balladen zeigt sie eine Klarheit der Diktion, um die sie manche einheimische Sängerin beneiden kann. Einen zweiten Abend absolvierte sie mit Paul Reimers, der auserlesene Wiedergaben von Schumann-, Dvořák- und Brahms-Duetten bescherte. Eine Koloratur-Sängerin von entschiedener Begabung ist Florence Macbeth, die in einem Orchesterkonzert Thomas Beechams unter dem Protektorat des letzteren mit schönem Erfolg an die Öffentlichkeit trat. Prof. Georg Wille zeigte sich in Bach und Brahms als vollendeter Cellist. In einem Programm, das von Händel bis auf Scriabine reichte, bewies Leonard Borwick seine Vielseitigkeit in der Klavierliteratur. Borwick brachte auch Bearbeitungen Debussyscher Orchesterwerke. Einen äußerst genauen Nachmittags haben wir Julia Culp zu danken, die Schubert, Brahms sowie englische und französische Lieder vortrug. Auch Julia Hostater, Maggie Teyte und Paul Reimers leisteten in ihren Liederkonzerten Hervorragendes. Bronislaw Huberman zeichnete sich in Beethovens Sonate op. 30, 1 und im Mendelssohn-Konzert aus.

L. Leonhard
MELBOURNE (April): Nach langer Pause hatten wir in der letzten Aprilwoche eine pianistische Hochflut zu verzeichnen. Nicht weniger als fünf Konzerte, von denen vier das Wagnis eines ausschließlichen Klavierprogrammes unternahmen. Natürlich mit dem üblichen Erfolg: leere Säle. Das hiesige Publikum ist im allgemeinen noch nicht reif, guter

Musik einen ganzen Abend lang zuzuhören, wenn sie nur auf einem und demselben Instrument produziert wird. Man will möglichst viel Abwechslung. Nur ein Genie wie Teresa Carreño war imstande, für 14 Klavierabende gute Häuser zu erzielen, und die Erinnerung an diese Konzerte lebt fort als das Höchste, was uns auf pianistischem Gebiet bisher geboten worden ist. Von unseren vier Pianisten hat einer sicherlich den göttlichen Funken in sich; wenn William Murdoch hält, was er verspricht, wird die Zukunft ihn zu den Großen zählen müssen. Er hat eine vorzügliche Technik, die ihm schon heute erlaubt, sie vollkommen dem seelischen Ausdruck unterzuordnen. Er hat Gefühl, Phantasie und Gestaltungskraft und erlebt, was er spielt. Sein Programm zeigte seinen guten Geschmack und seine Vielseitigkeit. Sehr gut gelangen Bach und Brahms, während er Beethoven einiges schuldig blieb. Die Höhe seines Könnens erreichte er in Chopin und Debussy. Eduard Goll hatte danach einen schweren Stand. Das Bessere ist der Feind des Guten. Aber Poeten auf dem Klavier sind selten, und wir wären sehr froh, wenn wir öfters solche Künstler und solche Programme (u. a. Bach, Beethoven, Schumann, Chopin) hätten, wie in seinen Konzerten. — Doris Madden, eine junge einheimische Pianistin, erfreute uns mit einem Programm (Brahms und Chopin), das vorzüglichen Geschmack und ernstes Streben erkennen ließ. Daß ihr die „Händel-Variationen“ am besten gelangen, beweist, daß wir von ihr manches Gute zu erwarten haben. — Maggie Mather-Beutler gab uns Gelegenheit, bisher unaufgeführte Kompositionen ihres Gatten, Adolf Beutler, kennen zu lernen. Wir hörten eine Sonate für Klavier und Violine (mit Ernest Toy im Violinpart), drei Lieder (Margaret Murdoch), „Ungarische Rhapsodie“ für Violine (Mr. Toy) und Variationen über einen Choral von Bach (Mrs. Mather-Beutler). Dieses Stück war ohne Zweifel der Höhepunkt des Abends und zeigte, daß Herrn Beutlers erste Versuche als Komponist wertvoll genug sind, um uns mit Interesse seiner weiteren Entwicklung entgegensehen zu lassen. — Unsere Symphoniekonzerte, die seit Jahren den Kernpunkt des Melbourn Musiklebens bildeten, finden leider in diesem Winter nicht statt. Professor Marshall-Hall, ihr Gründer und Dirigent, befindet sich auf einer Reise nach Europa. Es ist merkwürdigerweise hauptsächlich die leidige Politik, die ihm im letzten Jahre so viel Ärger bereitet hat, daß er — hoffentlich nicht für immer — auf und davon gegangen ist. Die Mitglieder des Orchesters gehören zum großen Teile zu den Trade-Unions, und so gab es ununterbrochen Reibereien wegen ungenügender Proben usw. (d. h. Proben, für die extra bezahlt werden sollte, was die Kassenverhältnisse des Orchestervereins nicht zuließen). Und als Resultat der Majorität der Arbeiterpartei im australischen Parlament ist Melbourne zurzeit symphonielos! Für Verehrer guter Musik hat sich aber in aller Stille ein anderer Ort aufgetan, wo sie ihren Göttern huldigen können. Die St. Peterskirche in Eastern Hill hat im vorigen Jahre eine prachtvolle neue Orgel aus England kommen lassen, die von der Firma Norman & Beard speziell für sie gebaut worden

ist. Ihr Organist, Arthur E. Niekson, gibt nun alle 14 Tage ein Orgelkonzert mit klassischen und modernen Programmen. Er ist ein feinfühler Künstler, der jedem Stil gerecht wird, in erster Reihe ein vorzüglicher Bach-Interpret. Jedes Konzert wird mit einem der größeren Werke des Meisters der Meister eröffnet. Dann folgen deutsche und französische Komponisten, und Mr. Niekson wird Debussy und Widor ebenso gerecht, wie Rheinberger und Karg-Elert, dessen Werke er hier eingeführt und denen er viele Freunde erworben hat. Jedes Programm enthält außerdem eine Wagner-Nummer; ein Wagner-Abend ist angekündigt. — In den nächsten Tagen wird unser neuer Konzertsaal, das „Auditorium“, eröffnet und damit einem großen Mangel abgeholfen. Es ist von den Herren J. und N. Tait erbaut und mit allen modernen Errungenschaften ausgestattet worden. Unserem Konzertleben steht hoffentlich damit ein neuer Aufschwung bevor, da wir zum ersten Male einen Konzertsaal erhalten sollen, der berechtigten Forderungen der Akustik gerecht wird.

Max Rudolf

MÜLHAUSEN i. E.: Die Konzertmusikpflege, an der sich die Stadt nur durch etwa vier bis sechs im Zoologischen Garten stattfindende populäre Symphoniekonzerte (Leitung: der jeweils bestimmte städt. Kapellmeister) beteiligt, ruht im übrigen ganz in privaten Händen und wird, mit nachstehenden Ausnahmen, in engeren, die Öffentlichkeit nur beschränkt zulassenden oder ganz ausschließenden Kreisen geübt. Eine Kritik dieser Bestrebungen fördert neben stark vertretenem Meistersinger-Dilettantismus auch weit über dem Durchschnitt stehende Leistungen der beteiligten Vereine zutage. Das Gemeinsame aller dieser Konzerte ist die Mitwirkung auswärtiger, zum Teil namhafter Künstler. An Orchestervereinen ist nur ein einziger vorhanden, dessen Programme außer den Klassikern auch Werke von weniger bekannten guten Komponisten der verschiedensten Nationalitäten umfassen; die Leistungen dieses Vereins stehen auf einer achtbaren Höhe. Als Solisten in dessen drei Konzerten wirkten u. a. Lula Mysz-Gmeiner und Lennart von Zweyberg mit. Die Zahl der Gesangsvereine, die eine systematische Gesangspflege über die Pflege der Geselligkeit stellen, ist verhältnismäßig gering. Zumeist ist dabei die Öffentlichkeit ausgeschlossen und von Nichtmitgliedern hat nur die Kritik Zutritt. Zur Aufführung gelangten u. a. Haydn („Schöpfung“), Bruch („Schön Ellen“), Niels Gade („Erlkönigs Tochter“), Hegar („Manasse“), Nowowiejski („Quo vadis“), Saint-Saëns („Le Déluge“), Massenet („Ève“). Außerdem führte der Evangelische Kirchenchor „Jephta“ von Händel in der neuen Bearbeitung von Hermann Stephani mit den Solisten Emma Bellwidt, Margarete Altmann-Kuntz und Anton Kohmann auf, während der Bachverein mit kleineren Mitteln, aber in besserer Ausführung das Weihnachtsoratorium und verschiedene Kantaten Bachs zu Gehör brachte. Diese Kirchenkonzerte der beiden vorgenannten Vereinigungen sowie die Konzerte des Lehrvereins sind die einzigen, die jedermann zugänglich sind. Die Kammermusik wird in Mülhausen in geringerem Maße gepflegt. Diesem Übelstande suchen die

von dem Bachverein im Anschluß an die Kirchenkonzerte veranstalteten Kammermusik-Abende abzuheften. Bisher fanden drei Kammermusikkonzerte statt, die jeweils Werke von Brahms, Schumann und Bach vermittelten. — Die Zahl der Künstlerkonzerte, die von auswärtigen Konzertagenturen hierher vermittelt werden, war dieses Jahr nicht groß. Je ein Konzert veranstalteten Max Reger mit den Meininger und Lonny Epstein, Thibaud und Cortot; einen Vortragsabend hielt auch Yvette Guilbert ab. Zu erwähnen ist ferner ein Orgelkonzert, das der Orgelvirtuose Bonnet aus Paris in der Stephanskirche veranstaltete. — Es ist zu hoffen, daß in der nächsten Saison die Stadtverwaltung der Konzertmusik größere Beachtung schenken wird, da das Theater bis zum 1. Dezember wegen eines weiteren großen Umbaus geschlossen ist, und die Einführung von Abonnementskonzerten, die als Ersatz für die während des Umbaus ausfallenden Operetten- und Opernvorstellungen gelten könnten, dann zur ständigen und notwendigen Einrichtung führen würde.

A. Wernert

OSNABRÜCK: Wiederum waren es fünf Konzerte und zwei Kammermusikaufführungen, die der Musikverein in der nun beendeten Saison seinen Mitgliedern bot. Zwei der Konzerte brachten nur Orchesterwerke, und zwar zuerst solche der Klassiker, sodann zeitgenössischer Tondichter. Konnte man bei Haydns Militärsymphonie und Beethovens A-dur Symphonie mit gemüthlicher Ruhe sich dem Genusse dieser deutlichen Tonsprache hingeben, so wurde man in Strauß' „Heldenleben“ geradezu erregt über die auf den Hörer einströmenden Tonwellen, und in Regers „Symphonischem Prolog“ war es vielen unmöglich, der schweren Sprache zu folgen. Als Solisten traten erstmalig auf: Carl Hasse mit dem sehr zusagenden Vortrag von Mozarts Klavierkonzert in A-dur und der Geiger Henry Prins, dessen Spiel und Ton ungemein gefiel, weniger aber das gebotene Violinkonzert von Schillings op. 25. In den drei übrigen Chorkonzerten bot Carl Hasse zunächst eine vollendete Aufführung der „Schöpfung“. Chor und Orchester glänzten durch saubere Arbeit; von den Solisten taten sich ganz besonders hervor Käthe Neugebauer-Ravoth mit ihrem schönen Sopran und Richard Schmidt, dessen volltönender Baß herrlich klang, gegen den der liebevolle Tenor Joachim Breidings etwas klein erschien. Brahms' „Deutsches Requiem“ wurde vom Chor tadellos geboten. Tempe Seng und Albert Fischer wirkten als Solisten dabei erfolgreich mit. Letzterer sang außerdem noch in der dem Requiem vorhergehenden Bachschen „Kreuzstabkantate“ die Arien und Rezitative mit vieler Wärme. Das 5. und letzte Konzert war diesmal ein Kirchenkonzert in unserer schönen Marienkirche mit ihrer vorzüglichen Akustik und herrlichen Orgel. Hasse hatte zu dem Konzert a cappella-Chöre von Meistern aus fünf Jahrhunderten ausgewählt, die einen Überblick über die Entwicklung der geistlichen a cappella-Musik gaben und in dem herrlichen Raume ergreifend klangen. Paul Oeser trug meisterhaft drei Orgelsoli von Scheidt, Bach und Reger vor. Von den zwei Kammermusik-Abenden war der zweite der bedeutendste, an dem das Leipziger

Gewandhaus-Quartett die drei Quartette: Haydn op. 64 in D-dur, Schumann op. 41 in A-dur und Beethoven op. 131 in cis-moll künstlerisch vollendet zum Vortrag brachte. Am ersten Abend glänzten Agnes Leydhecker und Josef Pembaur in Werken von Beethoven und Brahms. — Auch Willy Burmester gab im Verein mit Schmidt-Badekow ein interessantes Konzert, in dem beide Künstler reichen Beifall fanden. — Der unter Hasses Leitung stehende Lehrer-gesangsverein veranstaltete drei Konzerte a cappella, darunter ein Volkskonzert, das besonders starke Wirkung ausübte. Als Solisten wirkten mit C. Hasse durch Klaviervorträge, Lilli Hoffmann-Onégin durch Lieder und ganz hervorragend Else Gipser durch ihr virtuos und seelenvolles Spiel. Heinrich Hoffmeister „PFORZHEIM: Andauernd hält der an Mitgliedern stark zunehmende Musikverein die Führung in unserem Musikleben. Im 1. Konzert bescherte Elfriede Goette wertvolle Liedergaben, während der Cellist Lennart von Zweyberg eine Enttäuschung bereitete. Den Meininger unter Regers Direktion war ein starker Erfolg beschieden. Auch als Komponist fand Reger mit seinem „Konzert im alten Stil“ und der romantischen Suite vielen Beifall. Das Rosé-Quartett füllte den dritten Abend mit seiner hohen Kunst aus. Zwischen zwei wunderbar fein gespielten klassischen Quartetten (Beethoven op. 18 No. 5 und Mozart K. V. No. 421) fiel Pfitzners Quartett in D etwas ab. In rassischem Schwung, mit blitzblanker klavieristischer Technik spielte Elly Ney-van Hoogstraten im 4. Konzert, während Ludwig Lauenstein als Tenorist nicht in allen Teilen befriedigte. Von dem fürs 5. Konzert gewonnenen Schwesternpaar Beatrice und May Harrison aus London lernten wir nur die ausgezeichnete Cellistin kennen, da die Geigerin erkrankt war. Lilly Hoffmann-Onégin spendete vollwertige Liedergaben. Besonders die Lieder von Onégin gewährten dem künstlerischen Empfinden der Sängerin breiten Spielraum, obschon die unstete, gequälte Harmonik die musikalische Wirkung beeinträchtigte. Felix Berbers geläuterte Kunst gab dem 6. Konzert seine bedeutungsvolle Physiognomie. Frau Charles Cahier sang reizende Mahlerlieder. Im 7. Konzert sollte Johannes Messchaert das Programm bestreiten, er kam aber nicht. Die hochzuschätzende Kunst von Felix Senius und Clara Senius-Erler bewahrte uns vor einem allzugroßen künstlerischen Minus. Namentlich im Duetgesang glänzte das Paar. Herzerfreuendes Musizieren gab's im 8. Konzert, das zur Richard Wagner-Gedenkfeier gestempelt war. Max Schillings mit seiner 84 Musiker starken Stuttgarter Hofkapelle spielte uns ein brillantes Wagnerprogramm, dem Hedy Iracema-Brügelmann mit hohem Können die vokale Note verlieh. — Theodor Röhmeier hat als brillanter Begleiter und Kammermusikspieler großen Anteil am Erfolg der meisten Konzerte. Vollwertige Kammermusikgaben danken wir wieder dem Brüder Post-Quartett, das den Röhmeierschen Matineen das famose Gepräge gab. Besonders interessant war Regers Quartett in Es op. 109 und die Reprise des voriges Jahr hier erstmals aufgeführten Klavierquintetts von Fritz Volbach.

In der letzten Veranstaltung wurde pietätvoll Felix Draesekes gedacht, dessen Muse bei Röhmer immer schon eine gute Heimstatt hatte. — In den Fauthschen Kammermusikabenden leistete das Wendling-Quartett wieder Hervorragendes. Als festlichen Abschluß hörten wir das Beethoven-Septett op. 20 in glanzvoller Auslegung durch Stuttgarter Künstler. — Die regelmäßigen Orgelkonzerte in der Stadtkirche, die Albert Fauth veranstaltet, fanden guten Zuspruch. Unser vielversprechendes einheimisches Klaviertalent, Ludwig Kühn, gab wieder einen eigenen Abend, der den jungen blinden Künstler auf einer geradezu verblüffenden Höhe von Können zeigte. — Der Instrumentalverein veranstaltete mehrere Konzerte, deren Schwerpunkt orchestrale Darbietungen waren. Von guten Sängern, die bei uns zu Gast waren, nenne ich noch Fritz Soot aus Dresden. — Unsere gemischten Chöre und Männergesangsvereine entfalteten rege Tätigkeit. Albert Fauth führte im Männergesangsverein mit teilweise guten Solisten und der Karlsruher Hofkapelle Bossi's „Verlorenes Paradies“ auf. — Der langjährige Leiter unserer Stadtkapelle, Königlicher Musikdirektor E. Ruscheweyh, ist hochbetagt von seinem Amt zurückgetreten. Sein Nachfolger, J. Königer, hat in den seitherigen Konzerten bewiesen, daß er die Leistungsfähigkeit des Orchesters, besonders in Streichmusik, zu heben mit Erfolg bestrebt ist.

Ernst Götze

TSINGTAU: Das Musikleben Tsingtaus stand im letzten Jahre nicht ganz auf der Höhe früherer Zeiten. Weit mehr als in der Heimat sind wir hier auf die zufällige Anwesenheit musikalischer Kräfte angewiesen, um größere Darbietungen zu ermöglichen. In dieser Hinsicht bedeutete die Abwesenheit Dr. Crusens, der die Seele des Tsingtauer Musiklebens ist, einen empfindlichen Ausfall. An regelmäßigen Darbietungen sind in der abgelaufenen Konzertsaison in erster Linie die Symphoniekonzerte der Kapelle des III. Seebataillons unter der Leitung des strebsamen Dirigenten O. K. Wille zu nennen. An größeren klassischen Werken brachte die Kapelle Liszts Symphonie zu Dante's „Divina Comedia“ (unter Mitwirkung des Gemischten Chors), Beethovens Siebente Symphonie, sowie Verschiedenes von Wagner heraus. Viel Mühe gab sich Herr Wille, auch die Schätze der neuen Orchestermusik in Tsingtau vorzuführen. Wir nennen hier nur Namen wie Max Schillings (Vorspiel zum dritten Akt vom „Pfeifertag“), Strauß („Till Eulenspiegel“, „Tod und Verklärung“), Weingartner (Zweite Symphonie), Sibelius („Die Dyrade“), Hugo Kaun (c-moll Symphonie) u. a. Die Durchreise der jungen Violinistin Dora von Möllendorff, die in den kurzen Jahren ihrer Abwesenheit von Ostasien sich zu einer freien und starken Künstlerschaft emporgearbeitet hat, gab Anlaß zu ihrem zweimaligen Auftreten. In ihrem Solokonzert spielte sie die Zweite Invention von Bach, das d-moll Konzert von Vieuxtemps und verschiedene kleinere Stücke. Mit Orchester trug Fr. von Möllendorff das Dritte Konzert von Saint-Saëns und das Allegro aus dem Ersten Konzert von Paganini vor. Überall zeigte sie geschmackvolle Auffassung und einen starken und schönen Ton bei tadelloser Technik.

Der Gemischte Chor beteiligte sich, wie schon erwähnt, an der Dante-Symphonie, ferner während der Anwesenheit des Prinzen Heinrich verschiedene Male in der Kirche. Außerdem brachte er noch einen Volkslieder-Abend heraus, an dem sich auch der hiesige Männerchor beteiligte. Die Leitung hatte Lehrer R. Berger, der alle Darbietungen sehr sorgfältig und liebevoll einstudiert hatte. An instrumentalen Darbietungen bei diesem Konzertsind die Grieg'sche Klaviersonate, gespielt von Signe Mohr, sowie einige Cellovorträge Herrn Pfeifers lobend zu erwähnen. Herr Berger veranstaltete mit Herrn Klinke zusammen außerdem einen melodramatischen Abend. Eingerahmt von zwei Chopin'schen Präludien, wurde außer einigen Deklamationen das „Hexenlied“ von Wildenbruch-Schillings vorgetragen. Der stimmungsvolle Abend bot durch das geschmackvoll ausgewählte und gut ausgeführte Programm einen reinen Genuß.

WARSAU: Die Konzertsaison wurde in feierlicher Weise mit dem Auftreten von Paderewski im letzten Symphonie-Abonnementskonzert geschlossen. Paderewski hat sich seit 9 Jahren in Warschau nicht hören lassen. Der Andrang zu den Konzerten (das zweite fand als Rezital für einen wohltätigen Zweck statt) war trotz der sehr hohen Preise äußerst stark, und das Publikum feierte den ruhmvollen Meister in hochbegeisterter Weise. Ein unvergeßliches Ereignis bildete die öffentliche Probe (f-moll Konzert von Chopin) — auf Verlangen Paderewski's für die Schüler der Musikschulen und Musiker überhaupt ohne Eintrittsgebühr veranstaltet —, die sich in ein wahres Konzert umgestaltet hatte, da der Meister, sich für den enthusiastischen Empfang bedankend, eine Reihe von Chopinschen Kompositionen spielte. In demselben Konzert wurden zwei im vorigen Jahre preisgekrönte (Philharmonie-Preis) Orchesterwerke: die a-moll Symphonie von Żeleński und eine symphonische Dichtung: „Siegfried August und Barbara“ („Eine Königsliche“) von H. Opieński unter schwungvoller Leitung von Z. A. Birnbaum ausgeführt. — Im Monat April bekamen wir noch ein paar außergewöhnliche Konzerte zu hören: 4. und 5. Wiederholung der Neunten Symphonie von Beethoven; Benefizkonzert vom Kapellmeister Birnbaum (Fünfte von Beethoven und „Till Eulenspiegel“ von Strauß); Benefizkonzert des Philharmonischen Orchesters, das die Sommersaison in Warschau (im sog. Schweizerthal, wo seinerzeit Bilse und Winderstein konzertierten) verbringt. — In dem unlängst neu eröffneten, äußerst sympathischen Kammermusiksaal von Hermann & Großmann fand eine Reihe von Konzerten statt: Kammer-Abende des Philharmonischen Quartetts, Frau Wieniawska, Wagner-Abend (Frau Pietraszewska), Klavierabende (Fr. Jacynowska und J. Wertheim).

Henryk von Opieński

WORMS: Raoul von Koczalski bewies an drei Liszt- und Chopin-Abenden staunenswerte Ausdauer, spielende Bewältigung aller technischen Schwierigkeiten, namentlich perlen- des Passagewerk, doch fehlte des öfters die psychische Vertiefung. — Einen vollen Erfolg ersang sich bei ihrem Liederabend Anna Schabbel-Zoder; ihr mächtiges — manchmal

zu mächtiges — Organ klingt beseelt, die Tongebung ist vornehm; bei ihrem Programm störte die Wahl der Zugaben. — In dem Konzert des Sängerehepaares Hermann und Annie Gura bedeuteten drei von Frau Gura gesungene Brahmslieder für mich den Höhepunkt; ihrem Gatten „liegt“ namentlich der Balladenton Loewes. — Sigrid Arnoldson ist noch immer eine glänzende Vertreterin des belcanto; Gounod's Schmuckarie gelingt ihr besser wie Schubert und Schumann, obwohl sie auch diese mit unglaublicher Geschwindigkeit der Stimme singt. Höchst Erfreuliches bot ihr Begleiter, Professor Georg Adler (Frankfurt), dessen nuancenreicher Anschlag Chopin duftig, Bach plastisch und Liszt bravourös gestaltete. — Hans Kummer, ein junger einheimischer Pianist, führte sich mit einem Klavierabend gut ein; er zeigte sich in allen Stilarten sicher und schöpfte in der fis-moll Sonate von Schumann und in Liszts „heiligem Franciscus“ auch den geistig-poetischen Gehalt durchaus befriedigend aus. — Die Liedertafel gab in ihrem ersten Konzert Händels „Josua“. Musikdirektor Kiebitz, der übrigens in diesem Jahre in unverminderter körperlicher und geistiger Frische seinen 70. Geburtstag beging und nach Ablauf der Konzertsaison den Dirigentenstab niederlegte, hatte seinen Chor in trefflicher Zucht; die Einsätze klappten, die dynamischen und rhythmischen Nuancen waren gut ausgearbeitet; die Solopartien lagen in den Händen von Sofie Schmidt-Illing, Rudolf Gmeiner, Max Troitzsch und Wilhelm Lamb. Im 2. Konzert zeigte Frau W. Gessner einen schönen, saftigen Anschlag und gereifte Gestaltungskraft; dies gilt namentlich von Beethovens Cello-sonate op. 69, bei der Richard Leucht, unser trefflicher einheimischer Cellist, einen voluminösen und doch gesangsvollen Ton entwickelte. Rosie Hahn sang Mendelssohn, Schubert und Brahms mit noch nicht großer und freier Stimme, doch mit warmem Empfinden und anmutig-geschmackvollem Vortrag. In einer von der Liedertafel veranstalteten Wagnerfeier zeigte Luise Metzler, daß sie mit Erfolg an der Kultivierung ihrer Stimme gearbeitet hat; die Register sprechen leicht an, die Atemtechnik ist korrekt. Clara Lion sang die Wesendonkgedichte und Carl Tannert zeigte in der Schlußansprache des Hans Sachs einen prächtigen, jugendfrischen Bariton und einen von künstlerischem Ernst beseelten Vortrag. Die Chorleistungen (Pilgerchor, Chöre aus „Holländer“, Schlußchor aus den „Meistersingern“) waren nicht gleichwertig. — Sehr rührig war der Philharmonische Verein unter Professor Diehl. Er begann mit einem Solistenkonzert (Otto Voß, Klavier und Fritz Hirt, Violine); der Klavierspieler hat leichten und doch plastischen Anschlag und vornehmen Geschmack. Hirt hat geschmeidigen und warmen Ton, läßt sich aber im Rhythmus manchmal ein wenig gehen. Das 2. Konzert brachte Beethovens Zweite, die Hirtenmusik aus Bachs Weihnachtsoratorium und als Solisten Hans Kummer (Klavier) und den über einen gutgeschulten Bariton verfügenden N. Naumow. Ganz vortrefflich schnitt das durch auswärtige Kräfte verstärkte Orchester bei einer Wagnerfeier ab; das Meistersingervorspiel und der Kaisermarsch kamen plastisch,

mit Schwung und rhythmisch tadellos heraus, während im Siegfriedidyll doch nicht genügend der duftig-poetische Hauch erzeugt wurde, der diesem Wunderwerk eigen ist. Das Ehepaar Gura sang Stücke aus Wagners Werken, unter denen die Schlußszene aus der „Götterdämmerung“, von Frau Gura leidenschaftlich-großzügig vorgetragen, der Höhepunkt war. — Die Wormser Kammermusikvereinigung hat den Weggang ihres Primgeigers Walter Caspar zu bedauern; sein Platz ist noch nicht endgültig ausgefüllt. Im 2. Konzert trat Konzertmeister Schmidt (Darmstadt) an seine Stelle und zeigte sich namentlich bei Brahms' c-moll Trio als sicherer Musiker, der über guten Ansatz und umfangreichen Ton verfügt. Im 3. Konzert interessierte namentlich Pfizners op. 1, Sonate in fis-moll, von Direktor Kiebitz (Klavier) und R. Leucht (Cello) mit orchestralem Klang vorzüglich wiedergegeben; ex ungue leonem! Ludwig Guggenheim sang mit seinem sympathischen, glanzvollen Organ Lieder von Schubert und Strauß. Den Abschluß und Höhepunkt der Saison bildete ein Konzert der Meininger unter Max Reger, bei dem namentlich Beethovens Vierte zum Erlebnis wurde. Dr. Max Strauß

ZWICKAU: Die verflossene Konzertsaison leistete keine Pionierarbeit für die Moderne, sie hatte sich zu den Göttern unserer großen Vergangenheit geflüchtet; der Streit der Meinungen war daher ausgeschaltet, das lieb gewordene Alte gab ungetrübten edlen Genuß. Der Musikverein (Wilhelm Schmidt) brachte mit gutem Gelingen die Fünfte und Neunte Symphonie Beethovens (im Soloquartett: Pia von Ljubisa, Vally Fredrich-Höttges, Paul Papsdorf, Richard Schmid), eine Folge zierlicher Gluckscher Ballets in Mottischer Bearbeitung, Schumanns Ouvertüre, Scherzo und Finale, sowie dessen Dritte Symphonie, das Hexenlied (Robert Korst) von Schillings, eine hübsche Suite von Raasted; Tschaiowsky's Pathetische und Berlioz' Phantastische leiteten zu Glazounow's Sechster Symphonie über. Wagners Jubiläumsjahr kündigte sich mit der Trauermusik aus der „Götterdämmerung“, mit dem Vorspiel und der Schlußszene des dritten Aktes der „Meistersinger“ (Paul Papsdorf und Richard Schmid) an. — Die Stadtkapelle (Wilhelm Schmidt) führte in guter Ausarbeitung Beethovens Dritte und Siebente, Brahms' Dritte, Saint-Saëns' Zweite Symphonie, Dvořák's „Neue Welt“ und Svendsen's „Romeo und Julia“ auf. — Der rührigen Philharmonie (A. Büttner-Tartier) verdanken wir Händels concerto grosso No. 6, Beethovens Siebente und die drei ersten Sätze der Neunten Symphonie, Leonore No. 3, Dvořák's „In der Natur“, Goldmarks „Ländliche Hochzeit“, Schulz-Beuthens „Frühlingsfeier“, Bruckners herrliche Achte Symphonie und den seit 80 Jahren nirgends wieder aufgeführten und doch wertvollen ersten Satz der unvollendeten Jugendsymphonie Schumanns in g-moll, weiter eine wirksame Konzertouvertüre „1813“ von Büttner-Tartier, sowie „Spielmanns Leid und Lust“ aus Schillings' „Pfeifertag“; auch fehlte hier die Huldigung für Wagner nicht. — Von Künstlern waren noch besonders bemerkenswert: im Musikverein Dora Moran (Arie aus Mozarts Messe c), die stürmisch gefeierte Alice Ripper (Liszts

Konzert Es und die ungarischen Zigeunerweisen der Menter mit der Instrumentation Tschaikowsky's), Robert Zeiler mit Alexander Neumann (Griegs Violinsonate f, Lalos spanische Symphonie, Brahms' Klaviersonate f), Bronislaw von Pozniak, Hugo Kortschak und Heinz Beyer (Trio c von Kahn, 5. Kammerkonzert von Rameau und Tschaikowsky's Trio a); in den Stadtkapellkonzerten Gustav Havemann (Violinkonzert von Brahms, piemontesische Rhapsodie von Sinigaglia), Annaruth Sahla (Eboliarie aus Verdis „Don Carlo“ und Lieder von Franz, Brahms und Reger, nicht immer glücklich von Richard Sahla instrumentiert), William Lindsay (Brahms' Konzert B und die ukrainische Rhapsodie Liapunows), Hans Kindler (Cellokonzert von d'Albert); in der Philharmonie Renée Chemet (Violinkonzert h von Saint-Saëns), Meta König (Dalilaarie), Karr-Kothen (Beethovens Violinkonzert), Hans Bär (Liszts ungarische Phantasie). — In den Lehrer-gesangsvereinskonzerten (Musikdirektor Reinh. Vollhardt) bewährten ihren guten Ruf Egon Petri mit Schuberts Wandererphantasie, Stücken von Chopin und mit Brahms' Händelvariationen, sowie Else Brömse-Schünemann besonders mit Liedern von Wolf und den Zigeunerliedern von Brahms. Der gleichfalls unter der trefflichen Leitung Vollhardts stehende a cappella-Verein brachte eine wohlgelungene Aufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike“ (Martha Stapelfeldt, Sophie Krempe, Frau von Raatz-Brockmann) sowie von Gades Frühlingsphan-

tasie (Elisabeth Bokemeyer, Paul Bauer); wertvoll erwiesen sich fünf Quartette für gemischten Chor mit Klavier von H. Huber. Großen Beifall fand Fr. Bokemeyer auch mit Griegs Klavierkonzert. In einem Konzerte des Männergesangsvereins (Lurtz) imponierte Frau Lotze-Holz mit einer Opernarie und mit der Schubert-Lisztschen Allmacht. Auch der seit Jahresfrist bestehende Seminarchor (Stratzsch) wies in seinen mit der Stadtkapelle veranstalteten Konzerten gute Leistungen auf; erwähnt seien davon die Liederspenden von Ed. Mann und der mit Recht gefeierten Else Siegel. Anatol von Rössel zeigte sich in zwei historischen Klavierabenden als großer Techniker, in der Lisztschen Sonate h als großer Künstler. Verdienten Beifall fanden Paul Gerhardt und Paul Kröhne für ihr Musizieren auf zwei Klavieren, u. a. Brahms' Variationen über Haydns Chorale St. Antoni und die Liebesliederwalzer (J. Schulze-Uhlig, Wilhelmine Nüßle, Friedrich Vogel-sang und Hermann Nüßle). — Die musica sacra fand eifrige Pflege durch den Marienkirchenchor (Vollhardt): Bach-Kantaten, Brahms'sche Choralmotetten, Beethovens Missa solemnisis (Meta Zlotnicka, Martha Stapelfeldt, Paul Bauer, Felix Lederer-Prina). Hochinteressant waren die Orgelvorträge Paul Gerhardts: Reubkes Sonate c, Stehles „Saul“, Widor's Symphonie c und eigene Werke; Albert Fischer brachte mit Dvořáks biblischen Gesängen angenehme Abwechslung. Dr. W. Berthold

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Liturgisch-gottesdienstliche Aufführungen von Beethovens „Missa solemnisis“ haben vor allem im Dom zu Preßburg stattgefunden (die am Eingang zum Musikchor angebrachte Gedenktafel haben wir in X. 11 veröffentlicht). Vor einem Jahr erlebte das Werk in der Karmeliterkirche nach 68jähriger Pause seine erste liturgische Wiedergabe in Wien; die malerische Ausschmückung des Musikchors dieser Kirche stammt von Josef Kastner.

Eine einst hochgefeierte Bühnensängerin begeht am 20. August ihren 70. Geburtstag: Christine Nilsson, nach ihrer Landsmännin Jenny Lind die bedeutendste schwedische Sängerin des 19. Jahrhunderts und eine der hervorragendsten Repräsentantinnen des bel canto überhaupt.

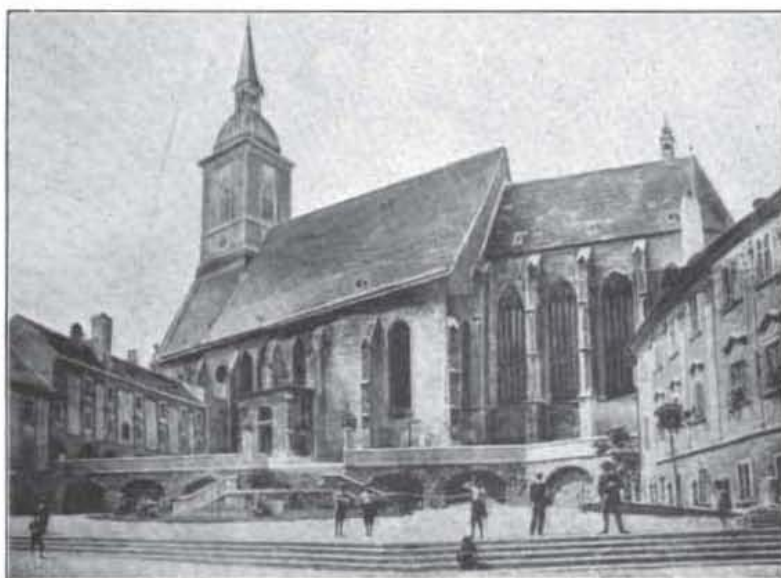
Im Mai ist der Bösendorfer-Saal in Wien, seit 40 Jahren das vornehme Heim aller intimen Wiener Musikipflege, abgebrochen worden. Der von Julius Bösendorfer aus der Fürstlich Liechtensteinschen Reitschule zu einem Konzertsaal umgeschaffene Raum, dessen Akustik unvergleichlich war, wurde im Jahre 1872 durch einen Klavierabend Hans von Bülows eingeweiht.

Mit Genehmigung des Verlags Schuster & Loeffler veröffentlichen wir im Folgenden einige seltene Porträts aus dem „Bilderatlas zur Musikgeschichte“. Wir wählten: Johann Staden (1581–1634), nach einem alten Stich von Johann Pfann. Staden, der als Organist in Nürnberg wirkte, schrieb geistliche und weltliche Musik, darunter Gesänge, Motetten und Tanzstücke. „In seinen geistlichen Werken konzertierenden Stils erreicht Staden durch das Alternieren der Chorsätze mit Solo-Episoden hohe dramatische Lebendigkeit, ein künstlerisches Verfahren, dessen sich später Heinrich Schütz bediente.“ — Diesem alten Meister lassen wir das Porträt von Johann Stamitz (1717–1757) folgen, dem genialen Schöpfer des modernen Stils der Instrumentalmusik, dem Hauptvertreter der Mannheimer Schule. Das Porträt des Künstlers stellt eine Seltenheit ersten Ranges dar. — Den Schluß bildet ein Bild von Siegfried Dehn (1799–1856), dem ausgezeichneten Berliner Theoretiker und Lehrer, zu dessen Schülern u. a. Glinka, Cornelius, Kiel und Rubinstein gehören. Dehn, von 1842–1858 Bibliothekar der musikalischen Abteilung der Königlichen Bibliothek, redigierte einige Jahre lang auch die von Gottfried Weber begründete Musikzeitschrift „Cäcilia“.

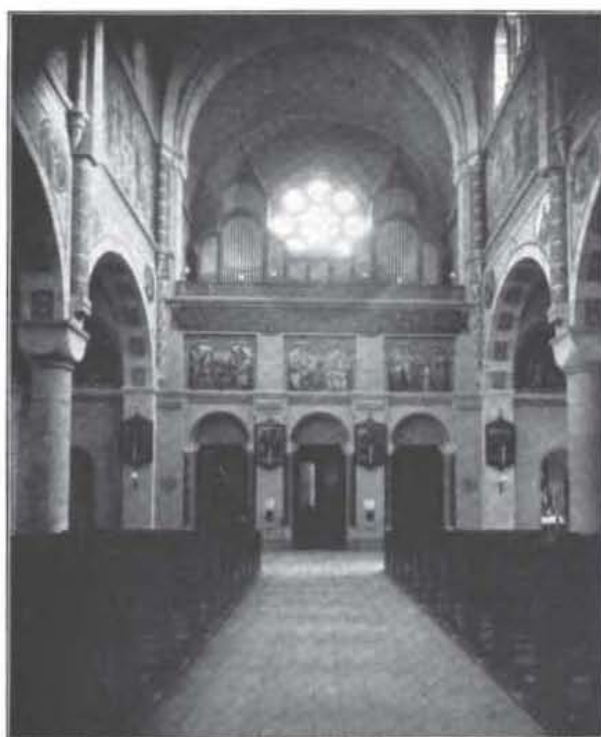
Alle Rechte vorbehalten. Verantwortlicher Schriftleiter:
Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DER DOM ZU PRESSBURG

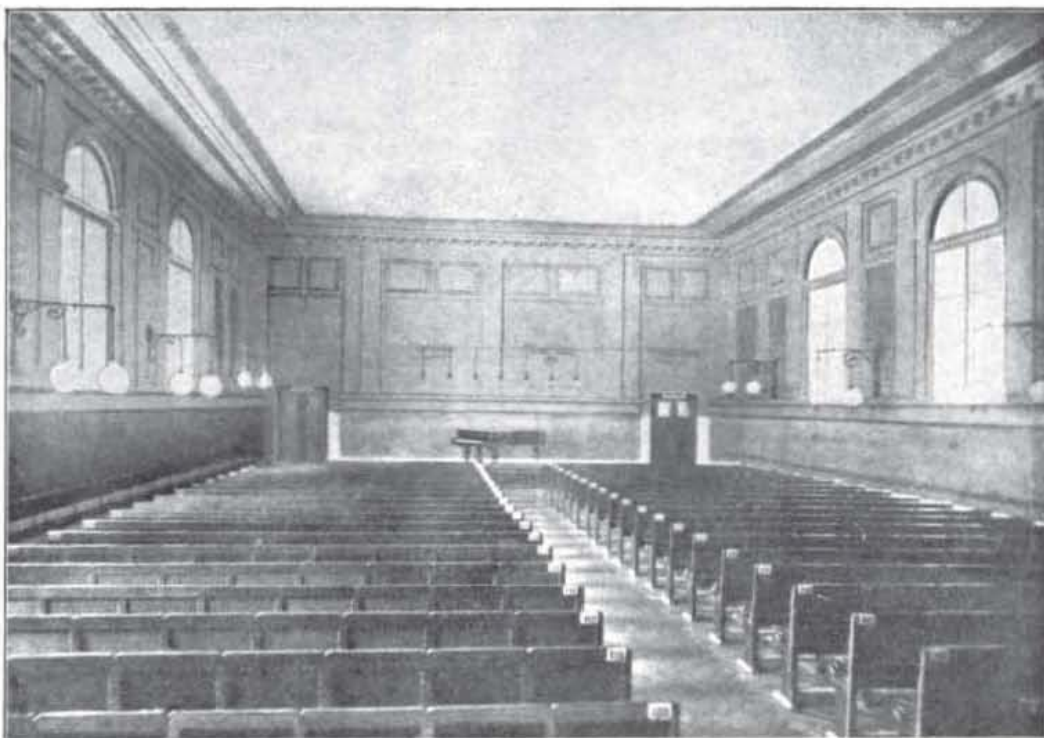


MUSIKCHOR DER KARMEKITERKIRCHE
IN WIEN



CHRISTINE NILSSON
✱ 20. August 1843

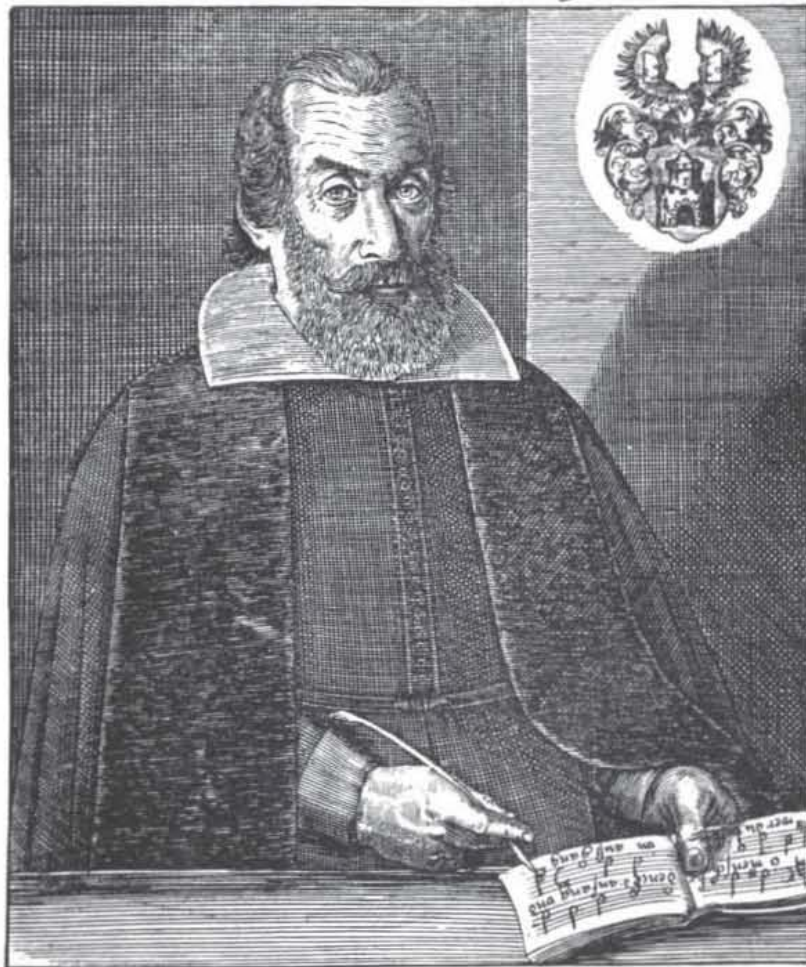




DER BÖSENDORFER SAAL IN WIEN



JOHANNES STADEN, MUSICUS RELIGIOSUS, SYMPHONISTA,
ET ORGANISTA, AD D. SEBALD NORIB. NAT. 1581. Obiit 1634.



Qui nunquam vivus pingi, sculpi velle volebat,
STADIUS, hanc facie sistitur, ecce! tibi.
Quanta viri at fuerit Pietas, et Musica virtus,
Proloquitur quodvis, quod dedit ille, melos
Ioh. Pfann Sculp. A. 1640. I.V.

JOHANN STADEN
Stich von Johann Pfaff, 1640





JOHANN STAMITZ





SIEGFRIED DEHN





SIEGFRIED DEHN



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 22 · ZWEITES AUGUST-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Die Musik ist unter allen Künsten die rein menschliche, die
allgemeinste.

Jean Paul

INHALT DES 2. AUGUST-HEFTES

WILHELM ALTMANN: Aus Mendelssohns Briefen an den
Verlag N. Simrock in Bonn (Schluß)

DR. ERNST NEUFELDT: Der Fall Rust und der Fall d'Indy.
Eine Erwiderung

A. ECCARIUS-SIEBER: Zur Reform unseres Konzertwesens

ALFRED HEUSS: Der Verband Deutscher Musikkritiker. Eine
Richtigstellung

RICHARD H. STEIN: Entgegnung

ALFRED VON EHRMANN: Kapellmeisters Ferien. Ein
Sommeridyll

REVUE DER REVUEEN: Zu Richard Wagners 100. Geburtstag
I: Aus deutschen und ausländischen Zeitschriften (Fortsetzung)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Richard H. Stein, Julius Kapp, Hermann Wetzel, Ernst Neu-
feldt, Max Steinitzer, Hugo Schlemmüller, Arnold Schering,
Martin Frey, Josef Kerntler, Ernst Schnorr von Carolsfeld,
F. A. Geißler, Emil Thilo

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Nicolaus Simrock nach einer Lithographie
von Weber; Heinrich Schulz-Beuthen; Arno Kleffel; Francesco
Geminiani, Stich von M. Ardeil nach Th. O. Jenkins; Parnaß
berühmter Tonkünstler, Stich von Scotti

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrsinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 108 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

AUS MENDELSSOHN'S BRIEFEN AN DEN VERLAG N. SIMROCK IN BONN

MITGETEILT VON WILHELM ALTMANN IN BERLIN

Schluß

Leipzig 30. Oktober [18]37

Ew. Wohlgeboren

erhalten hiebei die Korrektur der drei ‚Kirchenstücke‘; sie hätte früher in Ihren Händen sein sollen, aber so vielerlei Störungen vereinigten sich in den ersten Wochen meines Hierseins, da das erste Konzert nur wenig Stunden nach meiner Ankunft von England anging, und ich meine neue Wohnung und Einrichtung zu besorgen hatte, in die ich dennoch erst in etwa 3 Wochen ziehen kann, daß es mir unmöglich war, Ihnen die Sachen so bald zurückzuschicken, als ich gewollt hatte. Ich habe mich bemüht, von meiner schlechten Gewohnheit abzuweichen und nichts mehr darin zu verändern; dennoch sind in der aus G-dur im letzten Satz manche Korrekturen noch hinzugekommen . . .

Ich habe Ihnen in meinem und meiner Frau Namen vielmals für Ihre freundlichen Worte zu danken und dafür, daß Sie uns in der Erinnerung so freundschaftlich bleiben, wie Ihre Aufnahme es im vergangenen Sommer war. Daß der Abend, den wir in Ihrer Familie zubrachten, auch für uns ein liebes frohes Andenken unter den schönen Tagen am Rhein seitdem war und immer bleiben wird, das wissen Sie wohl . . .

Cöln 30. Mai [18]38

Indem ich eben die ‚Lieder ohne Worte‘, arrangiert [für Klavier zu 4 Händen] von Czerny, welche Sie mir neulich gaben, genauer durchsehe, finde ich einen ganz abscheulichen Druckfehler darin, den ich Ihnen doch schreiben muß, mit der Bitte, ihn noch zu verändern, weil er meine Meinung gar zu toll entstellt. Es ist im 2. Heft pag. 5, 4. Takt des ersten Systems: im Baß heißt es da so:



muß aber so heißen:



Ich habe schon ohnedies meine Not mit allen Dilettantinnen gehabt, die das Stück mir vorspielten und an derselben Stelle es statt b griffen,

was mir ganz entsetzlich zuwider klingt. Kommt nun es gar gedruckt heraus, so ist kein Ende zu finden, und sie spielen alle die häßliche Harmonie und glauben, ich hab's so gemeint, wovor mich Gott bewahre. Also bitte, ändern Sie es noch . . .

Berlin 10. Juli [18]38¹⁾

Indem ich hiemit wieder unsere Korrespondenz anfangen, muß ich Ihnen vor allem noch einmal danken für die große Freundlichkeit, die Sie mir in Cöln erwiesen haben. Es ist das erste Mal, daß mir ein Verleger seine Zufriedenheit mit dem Erfolg meiner Kompositionen bezeugt, und diese Sache an sich würde mich schon aufs lebhafteste erfreut haben; um so viel mehr aber die freundliche und ausgezeichnete Art, mit der Sie mir diese Zufriedenheit aussprachen, und für die ich Ihnen immer verbunden bleiben werde. Von Ihrem ersten Briefe über meinen ‚Paulus‘ an, wo Sie ihn für Ihr Haus verlangten, und ich noch nicht an irgend eine Öffentlichkeit, geschweige denn einen Erfolg gedacht hätte, während der Zeit des Druckes mit den mannigfachen Veränderungen und Einschaltungen bis jetzt sind Sie mir so wohlwollend und gefällig entgegengekommen, wie mir es, wie gesagt, noch niemals geschehen ist, und dafür werde ich Ihnen immer von Herzen dankbar sein.

Die Sache der Musikfeste interessiert mich lebhaft; ich glaube, der Zeitpunkt ist nahe, wo etwas darin geschehen muß, damit sie nicht verfallen. Ich werde wohl nächstes Jahr nicht nach Düsseldorf kommen können; um so unumwundener kann ich mich darüber aussprechen — es scheint mir eine gewisse Einschränkung auf der einen bei einer gewissen Erweiterung auf der anderen Seite möglich zu sein. Vielleicht wären die ganzen Feste auch noch nationaler zu halten. Ich weiß, daß Sie sich lebhaft dafür interessieren, wie ich auch tue; es wäre mir lieb, wenn Sie mir Ihre Meinung hierüber mitteilten — sonst aber keinem von meiner Äußerung etwas sagten.

Sie erhalten hiebei eine ‚Serenade und Allegro giojoso‘ für Pianoforte mit Orchesterbegleitung [op. 43]; es wäre mir lieb, wenn das Stück bis Ende November oder Anfang Dezember (aber wo möglich nicht eher) erscheinen könnte. Am liebsten würde ich es in einem der ersten Abonnement-Konzerte in Leipzig probieren Als Honorar würde ich mir 24 Louis d'or erbitten; das Stück wird auch bei Novello [in London] erscheinen, sonst weiter nicht.

Sollte es nicht für einen Verleger jetzt wohl der Mühe wert sein, von einigen der Haupt-Oratorien von Händel²⁾ die Originalpartituren in Deutschland zu stechen? Es müßte auf Subskription geschehen, aber ich

¹⁾ Dieser Brief ist ohne den 2. und 3. Absatz gedruckt in: Briefe aus den Jahren 1830—1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy, Bd. 2.

²⁾ Vgl. Heft 21, S. 138, A. 1.

dächte, die würde nicht unbeträchtlich werden, da bei uns noch keine einzige dieser Partituren existiert. — Ich hatte mir gedacht, ich würde dann zu dem Zwecke die Orgelstimme machen; die müßte aber mit kleinen Noten oder mit Noten von einer anderen Farbe in der Partitur stehen, sodaß man 1. den ganzen puren Händel hätte, wenn man wollte, 2. meine Orgelstimme dabei, wenn man [sie] wollte und eine Orgel hätte und 3. in einem Anhang etwa die Orgelstimme für Klarinetten, Fagotten und andre Blasinstrumente des jetzigen Orchesters arrangiert in Ermangelung der Orgel. Dann wäre eine solche Partitur bei allen Instituten für Oratorienmusik zu brauchen, und man hätte doch endlich den wahren Händel in Deutschland, nicht einen, der erst in Moselwasser¹⁾ getaucht ist und über und über begossen. Man hat mich in England versichert, auch dort werde eine bedeutende Anzahl Subskribenten zu einer solchen Partitur zu schaffen sein; was denken Sie darüber? Sie haben ja von mehreren dieser Oratorien²⁾ die Klavierauszüge verlegt; vielleicht könnte man gerade von diesen welche wählen. Es steht sich, daß ich Sie um Ihre sehr unverholene aufrichtige Meinung über diesen Vorschlag bitte, davon ich Ihnen nur schreibe, weil er mir oft eingefallen ist und jetzt gerade wieder einfällt.

Berlin 11. August 1838

. . . .

Was Sie mir über den Händel schreiben, hat mich in Verwunderung gesetzt, denn ich hätte nicht gedacht, daß so wenig Nachfrage nach seinen Werken ist. Allerdings wäre unter solchen Umständen eine Herausgabe der Partituren nicht tunlich, und ich würde Ihnen selbst nicht dazu raten können. Sollte es denn aber nicht mit einer Subskription zu versuchen sein, wo man dann doch weiß, wie viel Teilnahme man findet, und die ganze Sache unterlassen kann, wenn sie zu gering ausfällt? Oder glauben Sie, daß ein solcher Versuch bestimmt mißlingen würde? denn allerdings dürfte kein Opfer von Ihrer Seite damit verbunden sein, und in diesem Falle bliebe die Sache lieber unversucht.³⁾

Leipzig 11. November 1838

Vor einigen Tagen kam mir . . . Ihre Mahnung wegen der ‚Serenade‘ [op. 43], die ich noch immer nicht geschickt habe, zu. Verzeihen Sie mir diese Verzögerung; ich habe die Masern gehabt, und zwar an der Krankheit nicht viel gelitten, aber in der Genesung um so mehr, sodaß ich lange nicht schreiben und arbeiten durfte und auch jetzt noch nicht ans öffentliche Spielen mich wagen darf. Doch möchte ich das Stück gern gehört haben, bevor ich's Ihnen wiederschicke Vielleicht kann ich Ihnen auch gleich etwas Neues mitschicken, da Sie mir schreiben, daß Sie es gern mögen

¹⁾ Vgl. Heft 21, S. 138, A. 2. — ²⁾ Nämlich von „Israel in Ägypten“, „Messias“ und „Salomon“. — ³⁾ Sie blieb auch unversucht.

Leipzig 30. November [18]38

Ich schicke Ihnen heut eine ‚Ouvertüre‘ von mir, die ich früher bei einer Gelegenheit für Harmoniemusik komponiert habe und jetzt herausgeben möchte; es fehlt mir ohnedies ein 24. Werk nach dem Katalog, den Sie mir gütigst angefertigt haben, und das Stück paßt da gerade gut hinein. Sie erhalten die Partitur für vollständiges Blaseorchester und einen 4 händigen Klavierauszug, den ich davon gemacht; ursprünglich hatte ich es nur für 10 Blaseinstrumente komponiert¹⁾, besitze es aber in dieser Gestalt selbst gar nicht mehr. Wenn Sie es aber so gern hätten, so würde ich es mir bald verschaffen können. Als Honorar würde ich 30 Louis d’or bestimmen. In Partitur müßte es aber nicht erscheinen, dächte ich, nur in Stimmen und Klavierauszug oder sonstigen Auszügen. Die Frage ist aber, ob Ihnen ein Stück dieser Art überhaupt in Ihren Verlag paßt; und bei dieser Gelegenheit bitte ich Sie recht dringend, mir immer offen zu sagen, ob das der Fall ist oder nicht — ich habe mir vorgenommen, Ihnen oft und mehreres, was ich gern habe, zu schicken, würde mich aber darin genieren, wenn ich nicht bestimmt wüßte, daß Sie Ihrerseits es nicht tun wollen.

... Es geht mir wieder ganz wohl, sodaß ich in den nächsten Wochen wieder werde spielen und Ihnen dann sogleich die lang verzögerte Korrektur [von op. 43] zuschicken können ...

Leipzig 16. Dezember 1838

Hiebei die so lange verzögerte Korrektur der ‚Serenade‘ [op. 43]. Da muß ich sehr um Verzeihung bitten und noch mehr fast, wenn Sie die vielen Veränderungen sehen, die ich mir in der Klavierstimme noch herausgenommen habe. Neue Platten wird es zwar hoffentlich nirgends erfordern, aber neue Nachsicht (in allen Sinnen); verzeihen Sie es nur. Ich spielte das Stück vorgestern in einer Probe zum erstenmal, seit ich es an Sie geschickt, und da habe ich in meiner Klavierpartie noch manches zu wünschen gehabt; das mußte ich hineinschreiben und konnte es nicht lassen. Weiß Gott, wieso mich der Veränderungsteufel nun gerade bei Ihnen zum zweiten Male packt ... Ich wollte Ihnen schon lange ein paar Musikstücke zusenden, um mir Ihre Verzeihung für meine Sünden dadurch zu erbitten, und dachte es heut’ gewiß spätestens zu tun — bin es aber dennoch immer noch nicht imstande. Nächstens kommen die Votivtäfelchen aber an und legen sich Ihnen zu Füßen ...

... Die ‚Ouvertüre‘ für 10 Blaseinstrumente werde ich Ihnen alsbald zuschicken; das Arrangement für Saiteninstrumente möchte ich Sie aber bitten (wie Sie auch selbst sagen) später erscheinen zu lassen ...

¹⁾ Für die Doberaner Bademusik im Jahre 1824.

Leipzig 15. Februar 1839

... Für Militärmusik erscheint das Stück [die ‚Ouvertüre‘] in England nicht und würde auch wohl nur ein allzu kleines Publikum finden. Die Opuszahl bleibt, wie angegeben, No 24; es ist falsch, wenn in der musikalischen Zeitung, wie Sie bemerken, steht, daß ‚die Hebriden‘¹⁾ op. 24 wären — diese sind ganz ohne Opuszahl damals erschienen und haben bis jetzt keine; sowohl op. 24 als 26 sind damals übersprungen (Gott weiß, wie), und wenn nun eine Opuszahl für die ‚Hebriden‘ eingeschaltet werden soll, müssen diese 26 bekommen, die Militär-‚Ouvertüre‘ aber op. 24.

... Nächstens hoffe ich Ihnen das Stück auch in seiner ursprünglichen Gestalt überschicken zu können. Ich habe alle Aussicht, es in kurzer Zeit zu erhalten, was nicht ganz leicht war, da ich keine Abschrift habe und nicht wußte, in wessen Hände mein Manuskript nach dem Tode des Besitzers gekommen ist[!]. Es steckte in Mecklenburg.²⁾

Auch meine längst versprochene Manuskriptensendung hoffe ich bald flügge zu machen, und dann soll sie geschwind zu Ihnen fliegen.

...

Leipzig 4. März 1839

... Die³⁾ Manuskripte, die ich Ihnen schon im vorigen Jahre schicken wollte, sind immer noch nicht beendet; ich wollte sie gern recht nett machen und muß dazu gute Laune und Muße haben, die mir beide in der Zeit vor lauter Konzerten oft vergingen. Jetzt hoffe ich nächstens wieder durchzukommen und meine Schuld abzutragen.

Aber ‚Lieder ohne Worte‘ sind es nicht. Ich habe auch nicht die Absicht, mehr der Art herauszugeben. Die Hamburger mögen sagen, was sie wollen — wenn's gar zu viel solches Gewürm zwischen Himmel und Erde gäbe, so möchte es am Ende keinem Menschen lieb sein. Und es wird jetzt gar zu viel Klaviermusik ähnlicher Art komponiert; man sollte wieder einmal einen andern Ton anstimmen, meine ich.

...

Leipzig 25. Februar 1840

Durch Ihr ... Schreiben vom 1. Februar haben Sie mir eine große Freude gemacht, da Sie mir darin die Fortdauer Ihrer freundlichen Gesinnungen zu erkennen geben. Wenn ich ein neues ‚Oratorium‘⁴⁾ fertig haben werde, so habe ich mir vorgenommen, Sie davon zuerst in Kenntnis zu setzen, und auch mir würde es nur angenehm sein können, wenn es

¹⁾ Entstanden 1830 in Rom.

²⁾ Vgl. S. 198, A. 1.

³⁾ Von hier ab schon gedruckt im 2. Bande der Mendelssohn'schen Briefe.

⁴⁾ Ursprünglich hatte Mendelssohn (vgl. seinen Brief an Schubring vom 14. Juli 1837) als Gegenstück zum „Paulus“ an einen „Petrus“ gedacht, doch ließ er diese Idee bereits im Dezember 1837 fallen, von welcher Zeit bereits der Plan zum „Elias“ sich immer mehr bei ihm festsetzte.

bei Ihnen wieder erschiene. Doch ist die Nachricht der ‚Leipziger Allgemeinen Zeitung‘ eine ganz ungegründete und, obgleich sie sogar aus dem Berichte des Buchdruckerfest-Komitees her stammt, so ist sie doch nicht richtig. Ich hatte diesen Herren versprochen, zu ihrem Feste eine größere Komposition, die ich jetzt vor habe, zu beenden und aufzuführen (wie auch geschehen wird); daß es aber ein ‚Oratorium‘ sei, haben sie sich selbst ausgedacht und brevi manu angekündigt, während ich nur an einem größeren, etwas ausgeführteren ‚Psalm‘¹⁾ arbeitete. Allerdings habe ich auch ein ‚Oratorium‘ wieder vor; davon wird aber bis zum Buchdruckerfest schwerlich eine Note aufgeschrieben sein, und geraume Zeit vergehen, ehe es beendet und zur Aufführung fertig ist. Für diesen Zeitpunkt werde ich mir Ihre freundliche Aufforderung wohl im Gedächtnis behalten und Sie, wenn es so weit ist, wieder daran erinnern. Sie wissen selbst, daß ich Ihnen für alles Freundliche, das Sie mir bei der Publikation meines ersten ‚Oratoriums‘ erzeigten, meinen besten Dank immer noch schuldig bin und bleibe.

Das Gedicht²⁾ Ihres Herrn Bruders, durch das Sie mich erfreuten, ist wohl schwer, in Musik genügend auszudrücken und wiederzugeben; und nur, weil ich Ihren Wunsch gern erfüllen wollte, lege ich Ihnen meine Komposition desselben hier bei. Ich finde es durchaus nicht getroffen, aber der halb scherzhafte, halb ernst gemeinte Ton der Verse ist eben kaum musikalisch zu treffen, wenigstens für mich. Daher wußte ich's nicht besser zu machen und wollte Ihnen doch gerne die gewünschte Melodie schicken; nehmen Sie vorlieb.

Leipzig 4. März 1841

Schon längst wollte ich Ihnen wieder ein Manuskript zusenden und bin immer nicht dazu gekommen, etwas zu finden, das mir recht passend erschienen hätte. Jetzt habe ich aber vor kurzem ein englisches³⁾ ‚Anthem‘ komponiert, wozu ich eine sehr gute deutsche Übersetzung erhalten habe, und das ich daher unter dem Titel ‚Drei geistliche Lieder für eine Mezzosopranstimme mit Chor und Begleitung der Orgel‘ auch in Deutschland herausgeben möchte. Ist es Ihnen recht, wenn das bei Ihnen erscheint? Und sind Sie mit einem Honorar von 20 Louis d'or für das deutsche Eigentumsrecht einverstanden?

¹⁾ Gemeint ist nicht der Festgesang zur Säkularfeier der Buchdruckerkunst für Männerchor und Orchester (erschien ohne Opuszahl 1840 bei Breitkopf & Härtel), sondern die bei dieser Säkularfeier erstmalig aufgeführte Symphonie-Kantate Lobgesang op. 52 (ursprünglicher Verleger Breitkopf & Härtel).

²⁾ Warnung vor dem Rhein (An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein) von Karl Simrock; vgl. unten den Brief vom 17. Mai 1847.

³⁾ Erschienen als Hymne (Hör' mein Bitten, Herr) für eine Sopranstimme mit Chor und Orgel ohne Opuszahl.

Sehen wir Sie denn diese Ostermesse hier? Bis Mitte Mai denke ich bestimmt in Leipzig zu bleiben und hoffe Sie dann endlich einmal anders als im Sprunge hier begrüßen zu können . . .

Leipzig 31. März 1841

Beifolgend das Manuskript meines ‚geistlichen Liedes mit Chor‘ (oder meiner ‚drei geistlichen Lieder mit Chor‘; ich weiß nicht, welcher von beiden Titeln passender ist, und überlasse Ihnen lieber die Wahl) . . . Mögen Sie vielleicht für katholische Kirchen einen lateinischen Text darunter legen lassen, so hab' ich nichts dagegen . . .

Ich habe mir so bestimmt vorgenommen, meine ‚Lieder ohne Worte‘ mit dem Duett [No 6 von op. 38] schließen zu lassen, daß ich richtig wieder im Begriffe stehe, ein viertes Heft [op. 53] fertig zu machen; denn wozu wären Vorsätze, wenn man sie nicht nicht halten wollte? Ich denke Ihnen im Lauf des nächsten Monats das Manuskript davon zu schicken, wenn es Ihnen recht ist. Doch bitte ich Sie, mir zu sagen, ob Sie wohl diesmal auch das französische Eigentumsrecht davon mit übernehmen wollten; ich habe mich nämlich unlängst über den Herrn M. Schlesinger in Paris etwas geärgert und möchte nicht gern wieder mit ihm zu tun haben; er hat mir aber 2 oder 3mal gerade nach einem neuen Heft ‚Lieder ohne Worte‘ geschrieben, daher ich schließen muß, daß diese dort bekannter als meine übrigen Sachen geworden sein mögen; sonst würde ich die Frage gar nicht an Sie richten . . .

Leipzig 29. April 1841

Da ich an dem Tage, an welchem man Sie hier erwartet, nach Berlin auf mehrere Wochen reisen muß und Sie deshalb wieder zu verfehlen fürchte, so richte ich diese Zeilen an Sie, statt, wie ich lieber getan hätte, ihren Inhalt mit Ihnen mündlich zu besprechen.

Sie empfangen also beikommend die Korrektur . . .

Hinsichtlich des neuen [4.] Heftes meiner ‚Lieder ohne Worte‘ [op. 53] waltet ein Mißverständnis ob, das mir recht verdrießlich war, und das ich, wie ich offen gestehe, mir aus Ihrem Briefe selbst durchaus nicht erklären kann. Sie sagen darin zweimal, daß Sie das Eigentumsrecht davon für Frankreich übernehmen wollen, setzen dann aber hinzu, Sie würden mir seinerzeit die Antwort mehrerer Verleger, an die Sie sich gewendet, mitteilen, das Honorar könne mir besonders vergütet werden etc. Noch dazu finde ich heut einen Brief des Herrn Richault aus Paris hier vor, der mir Offerten wegen des Eigentumsrechtes macht und mir schreibt, er sei von Ihnen dazu aufgefordert und benachrichtigt, daß ich die ‚Lieder‘ in Frankreich zu verkaufen wünsche. Gerade um nicht über ein und dasselbe Werk viel hin und her zu korrespondieren . . ., fragte ich Sie, ob Sie das französische Eigentumsrecht mit übernehmen wollten . . .

Berlin 12. Mai 1841

Sie hatten sich über das ganze Mißverständnis hinsichtlich meines 4 ,Lieder“-Heftes bereits bei unsrer mündlichen Unterredung so freundlich ausgesprochen, daß es wirklich einer weitem Erörterung desselben in Ihrem . . . Schreiben vom 5. gar nicht bedurft hätte, um mich zu überzeugen, daß es eben nichts anderes war als ein Mißverständnis, wie dergleichen ja bei schriftlichem Verkehr so leicht vorkommen mag. Denken Sie an dasselbe so wenig in Zukunft, wie ich schon seit unsrer Zusammenkunft in Leipzig getan habe, und erhalten Sie mir stets das freundliche Wohlwollen, das Sie mir bei jeder Gelegenheit bewiesen haben.

Mit den Bedingungen, welche Sie in Ihrem Briefe angeben, bin ich vollkommen einverstanden, wie sich von selbst versteht, und hoffe ich im Laufe des nächsten Monats, vielleicht schon anfangs desselben das Manuskript einhändigen zu können, wenn mir nur irgend etwas freie Zeit dazu während meines hiesigen Aufenthaltes bleibt.

...

Leipzig 4. Juni 1841

Hiebei empfangen Sie das Manuskript des 4. Heftes meiner ,Lieder ohne Worte‘. Ich fand in Berlin übrige Zeit genug und machte mich versprochenermaßen gleich dabei, sie in Ordnung zu bringen . . .

Herr Hermann¹⁾ sagte mir neulich, daß die Korrektur der ,3 geistlichen Lieder²⁾ mit Chor‘ verlegt worden sei; hat sie sich noch nicht wieder gefunden, so bitte ich Sie nur, mir einen zweiten Abdruck zuzusenden, den ich Ihnen alsbald wohlkorrigiert zurücksenden werde . . .

Leipzig 12. Juli 1841

Hiebei die beiden Korrekturen der ,6 Lieder ohne Worte‘ und der ,3 geistlichen‘, welche mir vorgestern von Berlin hieher geschickt wurden, da sich meine Abreise verzögert hat . . .

In den ,geistlichen Liedern‘ sind auch noch einige kleine Änderungen nötig gewesen . . .

Frankfurt 21. Sept. 1842

Ich³⁾ schreibe Ihnen heut in einer Angelegenheit, bei welcher ich vor allem auf Ihre vollkommenste Diskretion, aufs gänzliche Geheimhalten rechnen muß; indeß kenne ich aus Erfahrung Ihre Freundlichkeit für mich so gut, daß ich auch an Erfüllung dieses meines Wunsches nicht zweifle und im vollen Vertrauen auf Ihre Verschwiegenheit Ihnen die Sache vor-

¹⁾ Der Leipziger Vertreter der Firma Simrock.

²⁾ Vgl. oben S. 201.

³⁾ Dieser Brief ist schon gedruckt, jedoch ohne Nennung des Namens Hiller, im 2. Bande der Mendelssohnschen Briefe.

trage. Bei meinem Aufenthalt hier erfuhr ich zufällig, daß mein Freund und Kunstgenosse Ferdinand Hiller an Sie wegen der Publikation einiger neuen Werke geschrieben habe, bis jetzt aber noch ohne Antwort geblieben ist. Nun möchte ich im Interesse der Kunst wie in dem meines Freundes gar zu gern, daß diese Antwort bejahend ausfallen möge, und weil ich mir einbilde, daß Sie auf mein Wort und meinen Wunsch etwas geben, so fiel mir ein, Ihnen darüber zu schreiben und Sie zu bitten, wenn Sie irgend können, einige Werke meines Freundes dem deutschen Publikum bekannt zu machen. Das Geheimhalten, um das ich Sie gegen jedermann und unter allen Umständen bitte, ist deshalb, weil ich gewiß weiß, daß Herr Hiller außer sich sein würde, wenn er im entferntesten ahndete [!], daß ich einen solchen Schritt seinetwegen getan habe. Ich weiß, daß ihm nichts unerträglicher wäre, als nicht durchweg auf eignen Füßen zu stehen, und deshalb darf er niemals von diesem Briefe etwas erfahren. Aber andererseits ist es doch auch Pflicht und Schuldigkeit eines Künstlers gegen den andern, ihm über Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten so gut als möglich hinwegzuhelfen, ihm zur Erreichung seines Strebens nach Kräften beizutragen, wenn das Streben ein edles, und die Sache eine gute ist. Und das ist beides hier wahrlich im höchsten Grad der Fall. Drum wollte ich Sie also gebeten haben, einiges von seinen neueren Kompositionen (namentlich kenne ich 6 italienische Lieder, die mir außerordentlich gefallen haben, auch mehrere Instrumentalsachen) herauszugeben und überhaupt womöglich mit ihm in eine Art Verbindung zu treten. Ich weiß zwar recht wohl, daß mit den meisten seiner bisherigen Werke die deutschen Verleger und, wenn ich nicht irre, auch Sie früher kein brillantes Geschäft (wie man es nennt) gemacht haben, und ob das anders werden wird — das weiß ich nicht zu versichern; aber daß es anders zu werden verdient, davon ist für mich kein Zweifel, und eben darum und nur darum schreibe ich Ihnen diese Zeilen und lege Ihnen diese Bitte vor. Sonst möchte er wahrhaftig mein Freund sein, so viel er wollte, ich würde es nicht tun. Aber eben weil doch eigentlich die einzige Rücksicht, die man vernünftigerweise nehmen kann, die auf den innern Wert, und weil das die einzige ist, die den Erfolg sichern müßte, wenn alles mit rechten Dingen in der Welt zugehe, und weil es doch gar zu ärgerlich bleibt, wenn sich immer das alte Lied wiederholt von den verdienstvollen, geistreichen Künstlern, die anfangs Not haben, daß nur überhaupt ihre Werke gekauft und bekannt werden, und denen nachher alles zujauchzt, wenn eins davon eingeschlagen und den Leuten auf den Pelz gebrannt hat, denen aber all das Jauchzen nicht soviel Freude macht als die vorherige Not Verdruß — eben deshalb möchte ich, Sie machten es einmal anders und glaubten mehr dem wahren Wert als dem zufälligen Erfolg. Am Ende muß er ja doch gebannt werden, und die Frage ist nur in solchen Fällen, wie bald und nach wie viel Ver-

drießlichkeiten, und da ist eben der Punkt, wo ein Verleger einem Künstler so recht wert und wichtig werden kann — nach allgemeinem Applaus sind sie dann wohl alle bei der Hand — aber eben Sie wären der Mann, es anders zu machen, denke ich, und so, wie es idealisch und doch zugleich praktisch und richtig ist.

Verzeihen Sie mir die Freiheit, die ich mir nehme, und, wenn's möglich, erfüllen Sie meinen Wunsch. Auf irgend hohes Honorar kommt es, soviel ich gehört habe, durchaus nicht an, aber sehr wesentlich auf einen freundlichen, künstlerischen Ton in der Korrespondenz, auf Verbreitung und Bekanntmachung der Sachen und, wenn Sie auf die Sache eingehen wollen und können, für mich besonders auf gänzliche Verschweigung meiner Einmischung, meines Namens und meiner Bitte. Seine Adresse ist hier in Frankfurt, und wenn ich in der nächsten Zeit von ihm erführe, daß Sie an ihn geschrieben und auf eine freundliche Weise zu einer Bekanntmachung seiner neueren Gesangs- oder Pianoforte-Sachen die Hand geboten haben — wie wollte ich mich da freuen.

Sie werden am Ende gar sagen: was will der faule Komponist und der noch faulere Korrespondent? Aber im letzten habe ich mich ja eben gebessert, wie figura zeigt, und im ersteren will ich's auch mit allernächsten tun und Sie ganz bestürmen mit Notenpapier (sobald es ordentlich beschrieben ist) und im eignen Namen erbitten, was ich hier in dem meines Freundes dringend und herzlich erbeten haben will.

...

Berlin 10. Oktober 1842

War¹⁾ ich jemals durch einen Brief angenehm überrascht, so war es durch Ihren gestern hier empfangnen: die freundliche, schnelle Erfüllung meiner Bitte hinsichtlich der Hillerschen Werke und dann das bedeutende Geschenk, das Sie mir für meine ‚Lieder ohne Worte‘ machen — ich weiß wahrlich nicht, wie ich es anfangen soll, Ihnen genügend zu danken, Ihnen auszudrücken, welch eine große Freude Sie mir bereitet haben. Gestehe ich es Ihnen, daß ich ein so zartes, so vollständiges Entgegenkommen als sofortige Erwiderung auf meinen letzten Bittbrief nicht erwartet hätte, daß ich nun doppelt froh bin, einen Schritt getan zu haben, von dem mich mitten im Schreiben zuweilen falsche Scheu, zuweilen das fatale, weltkluge ‚Misch Dich nicht in fremde Angelegenheiten‘ abzuhalten drohte. Da bin ich nun durch Ihr Benehmen, wie Sie es mir im gestrigen Briefe andeuten, aufs neue in dem, was ich eigentlich für recht und gut halte, bestärkt und werde die sogenannte, vielgepriesene Weltklugheit an dem Nagel hängen lassen und lieber nach dem ersten Antrieb und Gefühl

¹⁾ Dieser Brief ist mit nicht angedeuteter Auslassung der Worte „Hinsichtlich der Hillerschen Werke“ schon gedruckt im 2. Bande der Mendelssohnschen Briefe.

gerade durch fahren — mißlingt's auch hundertmal, so ist ein solches Gelingen reichlicher Ersatz. — Und daß Sie mir gleichzeitig so viel Freundliches über meine Kompositionen sagen und erweisen — ja welchen Künstler sollte denn das nicht hoch erfreuen? Wem wäre das nicht über alle andre Anerkennung lieb und wert? Mir nun gar, der ich eigentlich immer erst durch spätere, bessere Werke nachholend verdienen möchte, was mir schon für die jetzigen Gutes und Freundliches erwiesen wird. Hoffentlich gelingt es mir einmal wenigstens teilweise damit; und wenn nicht — daß es nicht am guten Willen, am ernstlichen Bestreben liegt, wissen Sie ja dann. Also Dank für die Erfüllung meiner Bitte, Dank für das mir so ehrenvolle, so freundliche Geschenk und Dank vor allen Dingen für Ihre wohlwollenden Gesinnungen über mich und meine Musik, aus denen beide hervorgehen und die mich mein Leben lang mit Erkenntlichkeit und mit herzlicher Freude erfüllen werden.

. . .

Leipzig 12. Juni 1843

Meinen besten Dank für Ihre freundlichen Zeilen und für die Musikalien, durch die Sie mir viel Freude gemacht haben. Namentlich haben mich die Hillerschen 4stimmigen Lieder¹⁾ sehr interessiert, und ich hoffe, sie bei einer baldigen Gelegenheit auch hören zu können; daß sie sich Freunde von selbst gewinnen, sobald sie nur erst bekannt werden, daran zweifle ich keinen Augenblick . . .

Herr²⁾ Hermann hat schon vor einiger Zeit einmal in meinem Namen wegen der bei Ihnen gestochenen Partitur der „Zauberflöte“ angefragt; doch möchte ich mich noch einmal bei Ihnen direkt erkundigen, ob kein Exemplar mit dem ursprünglichen deutschen Text existiert, ob keines je existiert hat. Und wenn beides nicht der Fall ist, so möchte ich fast fragen, ob Sie nicht in Ihren Platten davon den richtigen Text substituieren und einige Abzüge davon machen lassen wollten. Es erscheint mir fast wie eine Verpflichtung, daß ein solches Werk unverändert auf die Nachwelt komme; wir wissen zwar noch alle recht gut, daß z. B. die Arie mit den Worten anfängt ‚Dies Bildnis ist bezaubernd schön‘, aber wenn in mehreren Jahren die jüngeren Musiker immer nur gedruckt sehen ‚so reizend hold, so zaubrisch schön‘, so bekommen sie doch eine unrichtige Idee von dem Mozartischen Gedanken, und ich gehe sogar so weit zu behaupten, daß selbst die entschieden schlechtesten Stellen in einem solchen Text beibehalten zu werden verdienen, seit [!] sie von Mozart komponiert und dadurch in ganz Deutschland einheimisch wurden. Will man Verbesserungen vorschlagen — recht gut; aber sie müßten dann mit

¹⁾ op. 25, Sechs Gesänge für Sopransolo, zwei Tenor- und zwei Baßstimmen.

²⁾ Dieser Absatz schon gedruckt fm 2. Bande der Mendelssohnschen Briefe.
— Über diesen Herrn Hermann vgl. S. 202, A. 1.

dem Original zugleich da stehen, in keinem Falle dürfte dies ganz verschwinden, sonst ist der Treue gegen den großen dahingegangenen Musiker kein Genüge geschehen. Bitte sagen Sie mir hierüber einige Worte, wenn Sie an Herrn Hermann schreiben; und entschließen Sie sich zu einer Veränderung der Platten, so bin ich der erste Abnehmer, der es Ihnen dankt, aber gewiß nicht der letzte.

Sobald ich wieder etwas von Manuskripten habe, das nicht schon seit lange bestellt oder versprochen ist, und das ich also Ihnen schicken kann, so wissen Sie, mit welchem Vergnügen es geschehen wird. Auch hoffe ich, daß es damit nicht zu lange dauern wird . . .

Berlin 28. Januar 1844

Beifolgend erhalten Sie das Manuskript meines 5. Heftes ‚Lieder ohne Worte‘ [op. 62], welches ich Ihnen durch Herrn Hermann in Leipzig bereits vor einiger Zeit ankündigen ließ . . . Als Honorar würde ich mir dasselbe ausbedingen, was ich von Ihnen für das vorige Heft erhalten habe, nur mit dem Unterschiede, daß ich mir das Eigentumsrecht für Frankreich vorbehalte . . .

Berlin 20. Februar 1844

Ew. Wohlgeboren

erhalten beifolgend die Korrektur des 5. Heftes zurück, das nun also am 2. April erscheinen kann. Nur muß ich Sie noch bitten, eine Veränderung machen zu lassen, die ich am Schlusse des 2. Liedes habe vornehmen müssen . . .

Berlin 6. März 1844

Auf den Wunsch meines französischen Verlegers¹⁾ muß ich Sie ersuchen, auf dem Titel meiner ‚Lieder ohne Worte‘ (5. Heft) die Firma ‚Mailand bei F. Lucca‘ außer den früher angegebenen noch zuzusetzen.

. . .

London 27. Mai 1844

. . .

Zugleich erlauben Sie mir nun die Anfrage zu tun, von welcher ich Ihnen schon bei meiner Durchreise neulich sprach. Würden Sie wohl eine recht hübsche brillante Phantasie für Piano über Thema's aus Spohrs ‚Jessonda‘ und ein Heft Lieder mit Pianofortebegleitung von einem jungen recht talentvollen Komponisten [Karl Lührss] in Verlag nehmen und ein kleines Honorar dafür zahlen? Ich weiß wohl, daß auf sichern Gewinn bei dergleichen nicht zu rechnen ist, aber es wäre auch hauptsächlich, um den jungen Mann, der für die Folge Gutes verspricht, im Anfang seiner

¹⁾ M. Ad. Schlesinger.

Laufbahn zu unterstützen Hier werden die Sachen bei Ewer & Co. erscheinen.

. . .

Soden bei Frankfurt a. M. 22. Juli 1844

Mein Vorhaben, Sie auf der Rückreise wieder heimzusuchen und Ihre freundliche Einladung anzunehmen, habe ich leider nicht ausführen können, weil meine Frau hier eine Kur angefangen hatte, die nicht zu unterbrechen war, und weil ich deshalb auf dem Rückweg von England sehr hieher eilte, wie Sie wohl denken können. Da ich Gottlob meine ganze Familie in vollkommener Genesung antraf, so hoffe ich immer noch, vielleicht im Laufe des Sommers Rhein abwärts und bis zu Ihnen zu kommen, aber unwahrscheinlich ist es jetzt freilich, und geht es in diesem Jahre nicht, so rechne ich auf eins der folgenden. Seit Ihrer freundlichen Einladung sind Sie gar nicht mehr sicher vor mir.

Beiliegend erhalten Sie die ‚6 Lieder‘ des jungen Lührss, zu deren Herausgabe Sie sich gütigst bereit erklärten. Die Pianoforte-Phantasie über Spohrs ‚Jessonda‘ ließ ich Herrn Buxton (Ewer & Co) in London, welcher sie ebenfalls stechen will und mir versprach, Ihnen eine Abschrift oder einen Abzug der Korrekturplatten zu schicken . . . Das Honorar kann ich wahrlich nicht bestimmen, auch sehe ich aus einem Briefe des jungen Lührss, daß er bereits an Sie geschrieben hat . . .

Frankfurt a. M. 13. Februar 1845

Mit der tiefsten Teilnahme habe ich die Schreckensbotschaft empfangen, die Sie mir in Ihrem gestrigen Briefe mitteilen. Gebe der Himmel, daß die Hoffnung zur Besserung, von der Ihnen der Arzt gesagt hat, sich bald zur Gewißheit, zur vollkommenen Genesung umwandeln möge! Es sollen ja die plötzlichsten Wendungen gerade in solchen Krankheiten, gerade in so jungen Jahren¹⁾ vorkommen, und so Gott will, wird dies auch hier der Fall sein. Aber freilich muß in dieser Ungewißheit und Spannung das Leben für Sie und Ihre Frau Gemahlin eine schwere Prüfung sein; möge Gott Ihnen Kraft und Gesundheit geben, Ihnen die Sorgen erleichtern, die er Ihnen auferlegt hat, und Ihnen dann endlich wieder ungetrübte heitre Tage mit all den Ihrigen zu teil werden lassen!

Dank für die freundliche Nachfrage wegen des ‚Oratoriums‘; aber wie Sie selbst vermuteten, die ganze Nachricht ist ungegründet. Ich denke viel an ein neues Werk der Art, suche auch seit einiger Zeit nach dem Text, aber noch keine einzige Note steht auf dem Papier²⁾; so können Sie

¹⁾ Vgl. den Schluß des folgenden Briefes.

²⁾ Vgl. oben S. 199 A. 4 und unten den Brief vom 11. Mai 1846.

also denken, daß bis zur Vollendung noch einige Zeit vergehen wird, da nichts angefangen ist.

Dennoch hatte ich vor, Ihnen heut zu schreiben, um Sie zu fragen, ob Sie wohl den Verlag eines Werkes annehmen würden, das mir zugeschickt worden ist und mir in jeder Beziehung der Beachtung wert scheint. Es ist eine Sammlung¹⁾ von 34 kurzen Kirchenstücken alter Italiener (namentlich von Palëstrina, Lasso etc.) zum Gebrauch der Kirchen für 4stimmigen Männerchor eingerichtet, die der Sammler gern dem Publikum übergeben möchte, nur um dem Männergesang und namentlich dem kirchlichen dadurch aufzuhelfen und zu nützen, sonst (so viel ich glaube, denn ich kenne ihn nicht persönlich) ohne alle Nebenrücksicht auf eignen Vorteil. Würden Sie dazu wohl die Hand bieten und diese Stücke, die übrigens aufs vortrefflichste für Männerstimmen übertragen und leicht und eingänglich sind, erscheinen lassen?

. . .

Frankfurt 21. Mai 1845

Beifolgend erhalten Sie das Manuskript meines 6. Heftes der ‚Lieder ohne Worte‘ [op. 67]. Am liebsten hätte ich es, wenn es wieder der Form und dem Titel nach seinen Vorgängern ganz ähnlich würde . . .

PS. Ich bitte Sie, sagen Sie mir, wenn Sie mir wieder schreiben, wie es mit der Krankheit Ihres Sohnes geht . . .

Leipzig 11. Mai 1846

Im Laufe dieses Sommers denke ich ein ‚Oratorium‘ zu beendigen, über das ich gern mit Ihnen einige Worte sprechen möchte. Nun ist aber meine Zeit so beschränkt, daß ich nicht werde in Bonn bleiben können, und daher möchte ich Sie fragen, ob Sie vielleicht an irgend einem Tage zwischen dem 28. Mai und 2. Juni . . . nach Aachen kommen könnten; ich komme zwar am 13. Juni zum Sängerfest nach Cöln, was Ihnen viel näher ist; aber es wäre aus mancher Rücksicht vielleicht gut, wenn wir so früh als möglich darüber uns besprechen könnten . . .

Cöln 16. Juni 1846

Da Sie den [Fest-]Gesang an die Künstler‘ [op. 68] herausgeben wollen, so wäre es wohl am besten, wenn er recht bald erschiene. Sind Sie auch der Meinung, so lassen Sie sich wohl von einem Comité-Mitgliede²⁾ ein Exemplar der 4 Singstimmen geben . . . Die Partitur kann ich Ihnen aber erst von Leipzig aus schicken, da ich sie erst abschreiben lassen und genau durchsehen will . . . Vielleicht ist es am sichersten, Sie

¹⁾ Diese Sammlung (Julius Maier: Klassische Kirchenwerke alter Meister für den Männerchor gesetzt) wurde von Simrock in Verlag genommen.

²⁾ des ersten deutsch-vlämischen Sängerfests in Cöln.

lassen sich erst dann auf Ihre Hand die Singstimmen daraus schreiben und drucken erst dann . . . Als Honorar würde ich mir 40 Friedrichs d'or erbitten. Wollen Sie einen Klavierauszug herausgeben, so würde ich Sie bitten, ihn sich dort machen zu lassen und mir das Manuskript dann zur Durchsicht zu schicken; meine Zeit ist jetzt gar zu beschränkt, um ihn selbst zu machen. Wollen Sie das Stück aber lieber nicht herausgeben, so bitte ich Sie, mir es recht unverholen und sogleich in einigen nach Leipzig adressierten Zeilen zu sagen . . .

Leipzig 26. Juni 1846

. . . Beifolgend die Partitur des ‚Festgesangs‘ . . . Den Titel wünsche ich so: ‚Fest-Gesang (nach Schillers Gedicht an die Künstler) für das erste deutsch-vlaamische Sängersfest in Cöln‘ . . . Die Instrumentalstimmen, in denen mancherlei geändert worden ist, können nun nicht nach den Cölner Stimmen gestochen werden . . . Wenn's Ihnen einerlei ist, so wäre mir's am liebsten, wenn bloß die Instrumentalstimmen gestochen würden ohne die Partitur; die Instrumentierung ist so einfach, daß ein jeder nach dem Klavierauszug dirigieren kann . . .

Auch ist es mir ganz recht, wenn Sie anzeigen wollen, daß der ‚Elias‘ bei Ihnen erscheinen wird. Aber das Wann? Das geben Sie ja nicht an, damit es so lange oder so kurz noch dauern kann, wie Gott will.

Herr C. Müller in Düsseldorf hat mich um Partitur und Stimmen dieses ‚Festgesanges‘ gebeten, den er in Münster aufzuführen wünscht. Es wäre mir lieb, wenn Sie sie ihm schicken könnten . . ., und dann bitte ich Sie, ihm dazu zu schreiben, daß er mir mein Stillschweigen verzeihen möge; aber ich kann jetzt wahrhaftig nicht korrespondieren. Es geht hier wieder gar zu bunt her mit Musikmachen etc. etc. . . .

Leipzig 18. Juli 1846

Ihre beiden . . . Sendungen nebst den Korrekturen des ‚Festgesangs‘ habe ich erhalten und bitte Sie nur zu entschuldigen, wenn die Rücksendung sich noch um ein paar Tage verspätet . . . Gerade wegen der Orgel dachte ich, es wäre Ihnen lieber, die Partitur nicht zu stechen — denn das Wort ‚ad libitum‘ ist mir gar zu verhaßt, und ich kann mich nicht dazu entschließen — aber wenn die Orgelstimme nur mit unter den andern Stimmen liegt, so werden die Leute schon sehen, daß sie nicht obligat ist. Wünschen Sie lieber die Partitur zu stechen, so habe ich natürlich gar nichts dagegen; auch werde ich dann die Bemerkung wegen der Orgel schon in irgend eine Einkleidung zu bringen suchen. Nur nicht ‚ad libitum‘!

. . .

XII. 22.

14

Leipzig 29. Juli 1846

. . .

Das versteht sich, daß ich nichts dagegen, im Gegenteil nur alles dafür habe, wenn Sie die Partitur auch stechen wollen . . . Was die Orgel betrifft, so habe ich den besten Ausweg gefunden, indem ich auf meine frühere Absicht zurückgehe und die Partitur (sowie auch die Stimmen) ganz ohne Orgel lasse, wie sie eigentlich gewesen sind. Die Orgel wurde nur auf den Wunsch des Herrn pp. Weber und inanbetracht der großen Masse Sänger, endlich auch um alle vorhandenen Kräfte bei dieser Einleitung in Anwendung zu bringen, kurz vor dem Feste dazu geschrieben, und es ist also sogar besser, wenn sie aus der Partitur bleibt . . . Haben Sie die Güte, mir bis etwa zum 14. August die geschriebene Partitur nach Cöln . . . zu schicken; ich sehe sie dann durch . . .; auch die Korrekturen bringe ich dann mit, und bleibt mir irgend Zeit genug, so benachrichtige ich Sie von Frankfurt aus und steige wenigstens auf eine Stunde in Bonn ans Land.

. . .

Leipzig 30. Juli 1846

Ich schrieb Ihnen gestern, daß ich die Korrektur des ‚Festgesanges‘ mitbringen wollte; da ich aber unvermuteter Weise gerade noch freie Zeit gestern Abend behielt, so habe ich sie fertig gemacht und denke, es ist besser, daß Sie sie so früh als möglich erhalten und schicke sie deshalb heut schon.

Den Klavierauszug habe ich mit Bleistift korrigiert . . .

Auf den Titel des Klavierauszugs wünsche ich zu setzen: ‚Fest-Gesang etc. für Männerchor und Blechinstrumente‘ . . . Es ist notwendig, sonst versteht man den Klavierauszug falsch.

Leipzig 1. Oktober 1846

Man bittet mich wegen einer beabsichtigten Aufführung Erkundigung einzuziehen, wann die sämtlichen Stimmen des Schillerschen ‚Festgesanges‘ zu haben sein werden . . . Über den ‚Elias‘ schreibe ich Ihnen hoffentlich recht bald ein Näheres oder schicke vielmehr gleich einiges zum Stich (zuerst wahrscheinlich ein Exemplar der englisch gedruckten Chorstimmen mit untergeschriebnem deutschen Text).

Leipzig 1. Dezember 1846

Vom ‚Elias‘ habe ich noch nichts an Sie abgesendet, weil ich hier von so vielerlei Geschäften und Besorgungen zu leiden hatte, daß ich seit 2 Monaten vergeblich nach Muße suchte, um an die Partitur die letzte Hand zu legen und alles gehörig durchzusehen, damit es nach Bonn abgehen könnte. Spätestens im Lauf des nächsten Monates denke ich Ihnen aber Klavierauszug und Chorstimmen zu schicken.

Leipzig 15. Januar 1847¹⁾

Beifolgend erhalten Sie die 4 Chorstimmen des ersten Teils meines ‚Elias‘ . . . Die Chorstimmen des zweiten Teils hoffe ich Ihnen bald nach Anfang des nächsten Monats zu schicken, den Klavierauszug des ersten Teils noch eher . . . Bis Ende des nächsten Monats hoffe ich Ihnen das vollständige Manuskript von allem schicken zu können (doch ist dies noch nicht gewiß) . . . Ich bin hier mit allerlei zeitraubenden Geschäften überladen und mag mich zu einer solchen Lieblingsarbeit weder übereilen noch zwingen.

. . .

Leipzig 2. März 1847

. . .

Aber wie geht es denn zu, daß die Stimmen [des ‚Elias‘] so unverhältnismäßig stärker als die des ‚Paulus‘ werden? Meine Partitur ist es nicht; die Dauer, die Zahl der Stücke ist auch eher weniger groß als größer — ist die Einrichtung der Stimmen vielleicht eine andre oder der Stich weitaufziger? Ich begreife es nicht.

. . .

Frankfurt a. M. 17. Mai 1847

Meinen besten Dank für alle mir eben in Bonn erzeugte Freundlichkeit voraus . . .

Wenn Sie das sehr unbedeutende „Rhein-Lied“²⁾ herausgeben mögen, so habe ich nichts dagegen . . .

Thun 10. Juli 1847

Nehmen Sie meinen besten Dank für Ihre freundliche und schnelle Übersendung des Klavierauszugs vom ‚Elias‘. Die vortreffliche Ausstattung läßt mir wie natürlich nichts zu wünschen übrig und ebenso die Deutlichkeit und Korrektheit des Stiches. Die Metronombezeichnungen, nach welchen Sie mich für die Partitur fragen, habe ich im Laufe dieses Frühjahrs an Ewer & Co. geschickt und vergessen, eine Abschrift davon zu behalten. Daher muß ich Sie bitten, sich dieselben von dort kommen zu lassen . . .

Interlaken 26. August 1847

Beifolgend die Korrektur der Partitur, soweit ich dieselbe von Ihnen erhielt . . .

¹⁾ Aus diesem Jahr ist noch eine Anzahl von Briefen vorhanden, die nur auf die Drucklegung des „Elias“ Bezug haben.

²⁾ Vgl. oben S. 200, A. 2.

Leipzig 1. Oktober 1847

Da ich wahrscheinlich am 18. den ‚Elias‘ in Berlin dirigieren werde, so wäre es mir sehr angenehm, wenn Sie bis dahin mir ein fertiges Exemplar der Partitur verschaffen könnten. Wird das wohl möglich sein? . . . Eigentlich sind es 2 Exemplare, die ich bis dahin brauche; das eine, um es zu verschenken, das andre aber müßte dort gekauft werden behufs der Aufführung, zu der nach meiner Meinung jedesmal eine Partitur angeschafft werden müßte . . .

Cécile Mendelssohn Bartholdy an N. Simrock

Leipzig 22. Oktober 1847

Im Auftrage meines Mannes, der seit vierzehn Tagen durch Krankheit¹⁾ ans Bett gefesselt war und noch nicht wieder imstande ist, selbst zu schreiben, soll ich Ihnen für die gütige Übersendung der beiden Partituren des ‚Elias‘ vielen Dank sagen. Er hat sie ganz zur rechten Zeit erhalten und trägt mir auf, Ihnen zu sagen, daß ihre Korrektheit und Ausstattung ihm nichts zu wünschen übrig läßt.

. . .

¹⁾ Mendelssohn ist bekanntlich am 4. November 1847 gestorben.

DER FALL RUST UND DER FALL D'INDY

EINE ERWIDERUNG

VON DR. ERNST NEUFELDT IN BRESLAU

Im zweiten Dezemberheft des laufenden Jahrganges der „Musik“ (XII. 6) erschien ein Artikel von mir, betitelt „Der Fall Rust“, in dem ich mitteilte, daß eine Anzahl von Klavier- und Violinsonaten, die Professor Wilhelm Rust als Werke seines Großvaters, des Dessauer Hofmusikdirektors Friedrich Wilhelm Rust (1739—1796) herausgegeben hat, in Wirklichkeit keine Originale, sondern sehr freie Bearbeitungen sind.

Dieser mein Artikel hat in der *Revue Musicale S. I. M.* (IX, 4 vom 15. April 1913) eine eigenartige Erwiderung erfahren durch Herrn Vincent d'Indy, den bekannten Pariser Komponisten, Musiker und Musikschriftsteller. Herr d'Indy sagt, ich hätte allerlei leichtfertige und unbewiesene Behauptungen aufgestellt, er nennt mich unmusikalisch („*peu musicien*“), weiter einen fröhlichen Banausen („*un joyeux fumiste*“), und er rechnet mich zu jenen Leuten, die für den musikalischen Wert eines Kunstwerkes unempfänglich sind. Falls mir diese Rubrizierung unbequem sein sollte, läßt mir Herr d'Indy liebenswürdigerweise noch einen anderen Ausweg offen. Er meint, es wäre auch möglich, daß ich nicht eine Note von dem kenne, worüber ich geschrieben hätte.

Ich erkläre nun, daß ich meinerseits Herrn d'Indy zu jenen Leuten rechne, die in ganz unglaublich oberflächlicher und leichtfertiger Weise unbewiesene schwere Beschuldigungen gegen andere richten. Auch ich lasse Herrn d'Indy die Wahl. Entweder hat er meinen Artikel nicht gelesen oder nicht verstanden (obgleich er einfach und klar genug geschrieben ist) — oder aber er erhebt jene seine schweren Anschuldigungen wider besseres Wissen. Größte Fahrlässigkeit oder Absicht zu täuschen und zu verleumden. Eine dritte Möglichkeit sehe ich nicht. Herr d'Indy mag wählen.

Den Beweis für diese meine Behauptung zu erbringen, wird mir nicht schwer fallen. Vorher sei eine charakteristische Nebensache erwähnt.

Herr d'Indy hält es nicht für nötig, im Anfang seines Artikels meinen Namen zu nennen und den Ort, wo ich mich geäußert habe. Dieses letzte tut er dann auch später nicht, und damit nimmt er seinen Lesern die Möglichkeit, seine Behauptungen zu kontrollieren. Meinen Namen nennt er ganz nebenbei kurz vor Schluß seines Artikels. Es ist das ein Verfahren, das gegen den allereinfachsten publizistischen Anstand verstößt. Ich kenne es bisher nur bei literarischen Wegelagerern. Ein ehrlicher Kämpfer nennt den Gegner und sagt, wo er zu finden ist.

Sehen wir uns nun die Gründe an — wenn man sie Gründe nennen

darf —, die Herr d'Indy gegen mich zu Felde führt. Es sind deren zwei. Einmal wirft er mir vor, daß ich gerade gegen den „armen Doktor Wilhelm“ (wie er Rust den Enkel mit übel angebrachter und billiger Sentimentalität immer wieder nennt) so scharf vom Leder zöge, da doch viele andere Herausgeber ganz ähnlich gehandelt hätten. Als ob ich verpflichtet wäre, über alle Fälschungen, die je in der wissenschaftlichen oder auch nur der musikalischen Welt begangen worden sind, mich zu äußern, wenn ich gerade von Rust reden will. Und zum andern erklärt er mich sozusagen für einen musikalischen Schwachkopf, weil ich die Originalwerke Friedrich Wilhelm Rusts für künstlerisch wertlos erklärt hätte. Das ist mir nie eingefallen, und wenn Herr d'Indy meinen Artikel zu Ende gelesen hätte, dann hätte er das finden müssen. Das ist alles. Das sind die Gründe, auf deren Basis Herr d'Indy es unternimmt, den guten Ruf eines Schriftstellers zu untergraben. Ich habe damit bereits das Wesentlichste zu meiner Verteidigung gesagt. Was folgt, sind im Grunde nur noch Einzelheiten.

Herr d'Indy gibt zunächst ohne weiteres die Handlungsweise Wilh. Rusts zu. Aber er scheut sich nicht, sie unrichtig darzustellen und sie auf diese Weise dann „presque excusable“ zu finden. Er spricht von zweien unter 57 Sonaten F. W. Rusts, die der Enkel „bearbeitet“ habe, und tut das mit der Absicht, dessen Schuld möglichst gering erscheinen zu lassen, sozusagen im Verhältnis von 2 : 57. In Wirklichkeit liegt die Sache so, daß W. Rust sämtliche 13 Sonaten, die er herausgab, mit seinen Zutaten versah. Mehr als er veröffentlichte, konnte er natürlich nicht fälschen, wenigstens vor der Öffentlichkeit nicht. In der Königlichen Bibliothek in Berlin liegen jedoch noch „Bearbeitungen“ Rusts, die offenbar zur Veröffentlichung bestimmt waren. Der Tod hat ihn an seinem Vorhaben gehindert. Eine von diesen Sonaten, in c-moll, ist abschriftlich in meinem Besitz; bei einer anderen in f-moll wird der Fall ebenso liegen. Herr d'Indy macht hier also eine unrichtige Angabe. Jenes Verhältnis ist nicht 2 : 57, sondern 13 : 13.

Herr d'Indy behauptet ferner, daß des Enkels Zusätze nichts am musikalischen Grundstock („fonds musical“) der Sonaten änderten. Auch hier gibt es wieder zwei Möglichkeiten: Entweder hat sich Herr d'Indy nicht die Mühe genommen die beiden Fassungen auch nur oberflächlich zu vergleichen — oder um sein Unterscheidungsvermögen in musikalischen Dingen muß es recht schlecht bestellt sein. Ich brauche mich nur auf das zu beziehen, was mein erster Artikel bereits festgestellt hat. Aus der üblichen ganz schlichten Zweistimmigkeit des Klaviersatzes, die in des alten Rust Sonaten im großen und ganzen vorherrscht, hat Wilhelm Rust einen pompösen modernen Satz à la Liszt gemacht. Zahlreiche interessante Mittelstimmen, reichste Polyphonie sind frei hinzugefügt, oft so, daß man beim Vergleichen geradezu Mühe hat, die entsprechende Stelle

zu finden, weil sich das Bild durchaus verändert hat. Damit nicht genug. Es ist in einigen Fällen gekürzt, in vielen, sehr vielen hinzugefügt worden, hier einzelne Takte, dort halbe, dort gar ganze Sätze. Schon das Einfügen weniger Takte kann, wie man mir ohne weiteres zugeben wird, das ganze Bild eines Tonstückes entscheidend verändern, ja unter Umständen sogar das Bild, das man sich vom Schöpfer dieses Tonstückes gemacht hat. Ein solcher Fall liegt vor in der von Wilhelm Rust veröffentlichten Klavier-sonate in e-moll. Wenn ich in einem ersten Sonatensatze des 18. Jahrhunderts zwischen Durchführung und Reprise plötzlich das Thema des Mittelsatzes geheimnisvoll erklingen höre, dann erhält mit einem Schlage der Mensch, der das damals angeblich erfand, ein ganz anderes Gesicht, eine Bedeutung, die er vordem nicht hatte, nur durch diese wenigen Takte oder vielmehr durch das für jene Zeit unerhört Neue und Kühne, das sich in ihnen ausspricht. Das muß doch wohl jedem, der von Musik etwas weiß, klar sein. Herr d'Indy hält es für keinen Eingriff in den Kern eines Musikstückes, wenn ein „Herausgeber“ eine solche Stelle interpoliert. Er behauptet, durch all diese Zusätze des Enkels Rust sei „an der Musik nichts geändert“ worden. Man greift sich an den Kopf, wenn man das liest.

Herr d'Indy spricht nur von zwei Sonaten, denen in C und in D, die stark verändert worden seien. In Wirklichkeit ist keine einzige der Sonaten in der Bearbeitung auch nur ihrer Taktzahl nach unangetastet geblieben. (Ich nehme hier die Sonaten für Geige und Laute aus, von denen ich das nicht mit Sicherheit behaupten kann, da mir Abschriften ihrer Originale eben nicht vorliegen.) In der Sonate in fis-moll sind außer kleineren Zusätzen im letzten Satz 13 Takte eingefügt. Die Sonate in Des hat im letzten Satz eine frei erfundene Coda von neun Takten erhalten. Die in d-moll im ersten Satz eine ebensolche Coda von 13 Takten, die in e-moll im letzten gar eine von 22 Takten, während der Mittelsatz überhaupt ganz neu ist, was Herr d'Indy offenbar nicht bemerkt hat. Vor allem aber ist im letzten Satz der herrlichen Violinsonate in h-moll ganz frei geschaltet worden. Ein neuer thematischer Gedanke ist hinzu gefügt und mit Reminiszenzen aus dem Mittelsatz kombiniert worden. Im ganzen sind mehr als 50 Takte frei erfunden. Wie arg es „le pauvre docteur Wilhelm“ treiben mußte, damit Herr d'Indy etwas merke, sei an dem Beispiel der von Herrn d'Indy selbst als stark überarbeitet angegebenen C-dur Sonate gezeigt. Aus den zwei Sätzen des Originals mit zusammen 286 Takten sind 3 Sätze mit sage und schreibe 500 Takten geworden. 214 Takte sind hinzugefügt, also die Sonate in ihrem Umfang fast verdoppelt worden.

Wir kommen nun zum ersten der beiden Hauptargumente, die Herr d'Indy gegen mich ins Treffen führt. Er meint, es sei ungerecht, über den „armen Dr. Wilhelm“ herzufallen, da doch viele andere deutsche Heraus-

geber ebenso wie er gehandelt hätten. So Hans von Bülow mit den Sonaten Scarlattis und Ph. Em. Bachs, so Liszt bei der Bearbeitung der Wanderer-Phantasie für Orchester und Klavier, so Czerny und Griepenkerl in der Bach-Ausgabe der Edition Peters, so Robert Franz bei der Bearbeitung Bachscher Kantaten, Mottl bei der Neuinstrumentierung Glucks, ferner die Bearbeiter der Violinliteratur von Ferdinand David bis Kreisler. Ich bin weit entfernt davon, den vielerlei Bearbeitungen das Wort zu reden. Ich liebe sie ganz und gar nicht und verurteile alle unkritischen und unwissenschaftlichen Ausgaben vielleicht viel schärfer, als das Herr d'Indy tut, dessen Unterscheidungsfähigkeit in diesen Dingen ich nach allem füglich anzweifeln muß. Aber ganz abgesehen davon, daß ich, wie schon vorhin gesagt, nicht verpflichtet bin, über alles mögliche andere zu reden, wenn ich gerade über den Fall Rust reden will — in fast allen jener Fälle scheinen mir die Dinge denn doch ganz wesentlich anders zu liegen. Zunächst handelt es sich da, soweit ich sehe, fast durchweg um Bearbeitungen von Werken, die der Öffentlichkeit bereits in Originalgestalt vorlagen, wo also ein Vergleich mit Leichtigkeit die Bearbeitertätigkeit des Herausgebers feststellen konnte. Werke F. W. Rusts aber sind, abgesehen von ein paar Faksimile, nie anders als in Bearbeitungen des Enkels bekannt geworden. Ich habe mir nicht die Mühe genommen, alle jene von Herrn d'Indy angeführten Bearbeitungen durchzusehen, da das für meine Beweisführung ja ohne Wert wäre. Aber es läßt sich annehmen, daß in so ziemlich allen dieser Fälle die Herausgeber ihre Bearbeitertätigkeit auf dem Titel festgestellt oder doch irgendwie sonst angedeutet haben. Die tief einschneidenden Änderungen Rusts mit der sicher sehr unkritischen, aber im Verhältnis zu diesen „Bearbeitungen“ doch höchst harmlosen Arbeit Czernys an den Vortragszeichen des Wohltemperierten Klaviers auf eine Stufe stellen zu wollen, erscheint geradezu grotesk. Es muß traurig mit Herrn d'Indys kritischem Unterscheidungsvermögen bestellt sein, wenn ihm solch ein Lapsus unterlaufen kann. Liszt bezeichnet seine Ausgabe von Schuberts großer Phantasie ausdrücklich als „symphonisch bearbeitet“. Und auch Bülow kennzeichnet seine Scarlatti-Bearbeitung ganz unzweideutig. Herr d'Indy behauptet, Bülow habe sie unter einem „titre menteur“ herausgegeben. Er stempelt Hans von Bülow damit also glattweg zum Lügner. Sieht man dann näher zu, so findet man, daß Herr d'Indy den Titel falsch, nämlich unvollständig zitiert. Er heißt: „18 ausgewählte Klavierstücke von D. Scarlatti, in Form von Suiten gruppiert, kritisch bearbeitet und mit einem Vorwort versehen von Hans von Bülow.“ Alles was in diesem Titel hinter dem Namen Scarlatti steht, läßt Herr d'Indy einfach weg, und dann nennt dieser selbe Herr d'Indy Bülow frisch und fröhlich einen Lügner. Welchen Namen soll man einem solchen Verfahren wohl geben? Sollte unter den von Herrn d'Indy angeführten Fällen sich doch einer

finden, der dem Falle Rusts irgendwie analog läge, dann wäre ich natürlich der erste, der ihn verurteilte. So sehr man im übrigen das Vorgehen all dieser Bearbeiter vom wissenschaftlichen Standpunkt wird mißbilligen müssen, so wird man doch kaum einen von ihnen den Vorwurf absichtlicher Irreführung machen können. Das ist aber bei W. Rust leider der Fall. Zunächst erwähnt er auf den Titeln mit keinem Wort, daß die Werke frei, äußerst frei bearbeitet worden sind. Er schreibt immer nur: komponiert von F. W. Rust, herausgegeben von W. Rust. Schwerer aber wiegen in dieser Hinsicht Stellen in den Vorworten und in Anmerkungen, die die absichtliche Täuschung vollständig klar erkennen lassen. An jener vorhin erwähnten Stelle der e-moll Sonate, da das Thema des Mittelsatzes im ersten vorausgenommen wird, merkt W. Rust an, daß dieses Thema aus einer Sonate Corellis stamme, nicht aber daß es, wie der ganze folgende Satz, von ihm frei eingefügt sei. Im Vorwort der bis fast auf die doppelte Taktzahl hinauf „bearbeiteten“ C-dur Sonate heißt es: „... es dürfte hier der erste Fall vorliegen, daß mit der Variation ein ganzes großes Sonatenwerk bei aller Vielseitigkeit einheitlich gestaltet worden ist.“ Und weiter: „Rust wählt sich für seinen Zweck das Marlboroughlied.“ Ganz recht, Rust wählt es. Aber nicht F. W. Rust in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts, sondern sein Enkel im Jahre 1891. Denn sieht man näher zu, so enthält die Sonate im Original auch nicht einen Takt des Marlboroughliedes. Alles was sich auf dieses Lied bezieht, ist von W. Rust hinzugefügt. Das ist also der „erste Fall“, daß die Variationenform für die Gestaltung einer Sonate verwendet wird! Ist das bewußte, absichtliche Täuschung, oder ist's es nicht?

Es mag dann hier eine „Auffassung“ des Herrn d'Indy erwähnt werden, die verdient, daß man sich mit ihr näher befaßt. Herr d'Indy spricht von Rusts Verfahren schlechthin als von einer „mode allemande“. Er spricht ein anderes Mal von „usuel tripatouillage allemand“. „A la légère et sans preuves“, wie Herr d'Indy sich auszudrücken beliebt, wird hier dieser eine Fall verallgemeinert. Ich kann Herrn d'Indy nicht für so unwissend halten, daß er nicht wüßte, was deutsche Wissenschaftlichkeit ist und im besonderen, was die deutsche Wissenschaft auf dem Gebiete der Musik bisher schon geleistet hat. Aus dem Ton dieser Stellen geht deutlich hervor, daß Chauvinismus Herrn d'Indy hier die Feder geführt hat. Das heißt freilich ganz neue Gesichtspunkte in eine wissenschaftliche Debatte bringen. Bisher galt wenigstens in der Geistesrepublik der Künstler und Gelehrten die gesunde und natürliche Internationalität. Man hielt unter den Intellektuellen aller Sprachen und Völker auf Sachlichkeit, auf das Sauberhalten der Begriffe. Das scheint nun also auch anders werden zu sollen, und Herr d'Indy macht einen Anfang und gibt ein leuchtendes Beispiel. Er trägt seinen schäbigen Chauvinismus in eine an sich rein

wissenschaftliche Polemik hinein. Man könnte ihm mit gleicher Münze heimzahlen, könnte sein Verfahren, seinen maßlos leichtfertigen Angriff einfach als die „*méthode française*“ abtun. Aber das hieße sich seine eigene unsachliche Kampfesweise zu eigen machen. Und schon der einfache publizistische Anstand verböte das, wenn nicht noch mehr die Achtung vor einem großen und edlen Volke wie dem französischen und der gewaltigen Geistesarbeit, die es in Jahrhunderten geleistet hat.

Der zweite und nach seiner Ansicht wohl der noch wuchtigere der beiden Keulenschläge, mit denen Herr d'Indy mich zu vernichten meint, ist, wie schon erwähnt, die Behauptung, ich hätte die Originalwerke des alten Rust für wertlos erklärt. Ich hätte behauptet, F. W. Rust existiere musikalisch sozusagen nicht mehr, seine „*pauvres petites sonates*“, seien durchaus banal („*des plus banales*“), sie seien überhaupt nichts („*le néant*“). Daraufhin kommen dann die freundlichen Kosenamen wie „vergnügter Banause“, „unmusikalischer Mensch“ und derlei mehr. Herr d'Indy muß wohl an Halluzinationen leiden. Ich habe meinen Artikel noch einmal eifrig auf und ab durchgesehen, aber ich habe beim allerbesten Willen kein Sterbenswörtchen von alledem gefunden, was Herr d'Indy da so stolz in Ausführungszeichen zitiert. Wo mögen die schönen Zitate nur herkommen? Aus meinem Artikel gewiß nicht. Es tut mir leid, daß ich Herrn d'Indy mit dieser mir untergeschobenen Ansicht nicht dienen kann. Ich habe in jenem Artikel wohl erzählt, daß ich nach meiner Entdeckung zunächst recht sehr enttäuscht gewesen sei. Und das ist doch wohl ganz erklärlich. Am Schluß meines Aufsatzes steht dann aber zu lesen:

„Er ist ein Mensch mit einem Gesicht, dieser F. W. Rust, einer den man nicht mit einem beliebigen andern verwechseln kann . . . Jetzt, wo der fantastische Titane Rust in Nichts versunken ist, mag der echte Rust, der als feiner, interessanter Künstler, als kluger, warmherziger Mensch aus seinen Werken spricht, um so sichereres, realeres Leben gewinnen. Es ist notwendig, daß das bleibend Wertvolle in Rusts Lebenswerk der Allgemeinheit recht bald zugänglich gemacht werde.“

Heißt das jemand künstlerisch für null und nichtig erklären, oder wie Herr d'Indy sich auszudrücken beliebt: „*attacher à des oeuvres de charme et de beauté l'étiquette désobligeante de sombre néant?*“ Es tut mir leid, Herrn d'Indy auch diese letzte Stütze rauben zu müssen. Ich erkläre mich ausnahmsweise einmal ganz und gar einig mit ihm. Arm in Arm treten wir beide für den alten Rust ein. Wir schätzen ihn beide ungemein und erklären den für einen Esel und einen Banausen, sei es nun ein fröhlicher oder ein trauriger, der etwas anderes zu sagen wagt.

Ist das nicht lustig? Ja, ja, so geht's, wenn man sich nicht die Zeit nimmt, das zu lesen, wogegen man mit dem schweren Geschütz vernichtender Anklagen anrückt. Herr d'Indy sagt von mir: *il existe, même en Allemagne, des docteurs „pince sans rire“*. Das soll ja wohl ungefähr heißen, es gäbe auch in Deutschland gelehrte Leute, die mit dem ernst-

haftestep Gesicht von der Welt die größten Dummheiten vorbringen. Ich möchte umgekehrt Herrn d'Indy einen Monsieur Rire sans être pincé nennen. Man braucht nicht erst gezwickt zu werden, um über ihn zu lachen.

Noch ein paar Kleinigkeiten als Nachlese. Herr d'Indy behauptet, als die Sonaten „vor 15 Jahren“ erschienen, habe „niemand daran gezweifelt“, daß der Enkel Rust in die Sonaten in C und in D drei Sätze eigener Komposition eingefügt habe. Zunächst sind die Sonaten vor mehr als 15 Jahren erschienen, nämlich von 1885 bis 1891. Wenn Herr d'Indy meinen Artikel gelesen hätte, so hätte er darin finden können, daß W. Rust seit über 20 Jahren tot ist. Dann aber — wie genau doch Herr d'Indy weiß, daß damals niemand an dieser Tatsache zweifelte! In Wirklichkeit konnte das nämlich niemand genau wissen, außer dem Herausgeber selbst und allenfalls seinem allerengsten Kreis, und wirklich hat es niemand anders gewußt. Denn die Originale waren in wohlbehütetem Familienbesitz, bis sie vor wenigen Jahren in die Berliner Königliche Bibliothek übergingen. Es hätte schon eines Gelehrten von dem Scharfsinn des Herrn d'Indy bedurft, um unter solchen Umständen herauszufinden, was W. Rust frei bearbeitet, was er ganz neu erfunden hat. Es ist erwiesen, daß bis in die allerletzte Zeit recht gute Musiker und namhafte Gelehrte über die ganze Frage sich keineswegs im klaren waren. Einige von ihnen habe ich in meinem Artikel genannt. Zuschriften und mündliche Äußerungen anderer, die mir ihre Anerkennung aussprachen, haben mir gezeigt, daß meine Arbeit notwendig und nicht ganz unnütz war. Wenn Herr d'Indy meint, ich hätte womöglich keine Note von dem gesehen, worüber ich spräche, so muß ich ihm erklären, daß ich einen großen Teil des Rustschen Nachlasses in Händen gehabt habe, lange bevor er von dessen Existenz vielleicht etwas gewußt haben mag, nämlich im Mai 1912. Ich besitze mehr als anderthalb Dutzend der Sonaten in meist eigenhändiger Abschrift und ging mit dem Gedanken um — eine Ausgabe von ihnen zu machen. Man sieht, wie gering ich Rust schätze.

Herr d'Indy hält mich für einen gelehrten Pedanten, für einen Zünftler und Akademiker von der trockenen Observanz, der Kunstwerke botanisiert und in Herbarien katalogisiert. Das ist ein lustiges Mißverständnis, das Herrn d'Indys Scharfsinn noch einmal schlagend beweist. Ich bin nämlich genau das Gegenteil, bin Journalist und Praktiker und ganz und gar kein langweiliger Bücherwurm. Für mich existieren Kunstwerke nur genau so lange, als sie mir lebendige künstlerische Werte vermitteln. Die suche ich überall, in alter und neuer und allerneuester Musik, mag sie nun von Josquin des Près sein oder von Debussy oder von Arnold Schönberg. Als reiner Museums- oder Archivwert, als bloßes Objekt der Katalogisierung und sozusagen jenseits von seinem künstlerischen

Wert interessiert mich ein Kunstwerk nicht mehr. Man verzeihe mir, daß ich hier von mir spreche, wie man mir überhaupt das mir selbst herzlich unsympathische Hereinziehen des Persönlichen in die sachliche Debatte verzeihen möge. Herr d'Indy zwingt mich dazu.

Ich bin am Ende. Habe ich erwiesen, was ich erweisen wollte? Habe ich recht gehabt, wenn ich sagte, daß nur grobe, gröbste, allergröbste Leichtfertigkeit oder aber böser Wille Herrn d'Indy diesen unglückseligen Artikel diktiert haben können, den er lieber hätte ungeschrieben lassen sollen? Habe ich recht, wenn ich Herrn d'Indy den Vorwurf mache, daß er mit dem guten Ruf anderer Leute wie mit seinem eigenen etwas — nun, sagen wir höflich: etwas unvorsichtig umgehe?

Ich bin am Ende. Man sieht, ich hatte nur aufrecht zu erhalten, was ich früher gesagt habe. Es tut mir fast leid, daß mir Herr Vincent d'Indy, „mon éminent contradicteur“, wie ihn eine redaktionelle Anmerkung der Revue Musicale S. I. M. nennt, mir meine Sache so sehr leicht gemacht hat. Ich hätte mich gern an einem etwas ernsteren Gegner versucht.

ZUR REFORM UNSERES KONZERTWESENS

VON A. ECCARIUS-SIEBER IN DÜSSELDORF

Nachdem die seit dem Bestehen des neuen Stellenvermittlergesetzes besonders zeitgemäß gewordene und auch ernster in Theorie und Praxis behandelte Frage der Reform des Konzertwesens in Heft 17 des laufenden Jahrganges der „Musik“ bereits angeschnitten worden ist,¹⁾ dürfte im allgemeinen Interesse der Kunstpflege auch eine streng sachgemäße Aufklärung über die Maßnahmen und Institutionen willkommen und nötig sein, die schon getroffen worden sind, um eine Gesundung unserer öffentlichen Musikpflege herbeizuführen und die mißliche, oft beklagte wirtschaftliche Lage der Künstler zu verbessern.

Und in dieser Hinsicht hat der bereits über 500 Mitglieder zählende Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V. so greifbare Erfolge zu verzeichnen, daß es sich lohnt, seine Organisation und seine Tätigkeit einer objektiven Beurteilung zu unterziehen.

Zunächst über die Form der Verbandsorganisation. Hierzu äußert sich ein auf dem Gebiete des Vereinswesens besonders versierter Jurist ebenso kurz als wissenschaftlich überzeugend:

„Richtig ist, daß sich die Angehörigen der verschiedenen Zweige künstlerischer Betätigung in unserem auf eine Zentralisierung gerichteten Zeitalter zur Förderung ihrer ideellen und wirtschaftlichen Ziele zusammengeschlossen haben. Richtig ist auch, daß alle bisherigen Versuche, die konzertierenden Künstler in ihrer Vielzahl und angesichts der verschiedenartigen Auffassung ihres Berufes zu einer festgefügtten Einheit zusammenzubringen, bis vor kurzem noch zu keinem greifbaren Ergebnis geführt hatten. Der erste erfolgreiche Vorstoß in dieser Richtung wurde vom ‚Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands‘ (V. d. k. K. D.) gemacht. Er besteht seit dem Jahre 1912 als eingetragener Verein. Die fortdauernde Arbeit in der Leitung des Verbandes, das Streben, sich in der Satzung und im Wirken nach außen den immer neue Ausblicke gewährenden Bedürfnissen der ausübenden Künstler anzupassen, sind der beste Beweis dafür, wie schwierig es ist, ungelöste Probleme für die Wirklichkeit brauchbar zu lösen.

Es sind vor allem zwei Rechtsgebilde, die für derartige Organisationen in Betracht kommen: Die Errichtung einer Genossenschaft auf Grund des Gesetzes vom 1. Mai 1889 und die Errichtung eines eingetragenen Vereins auf Grund der §§ 21 ff. des Bürgerlichen Gesetzbuches.

Beide Rechtsgebilde gestatten den in ihnen vereinigten Einzelpersonen die Anstrengung einer Besserung ihrer ideellen und wirtschaftlichen Lage. Beide Rechtsgebilde sind zur selbständigen Rechtspersönlichkeit erhoben. Während aber die Genossenschaft bei Erfüllung der gesetzlichen Vorschriften im übrigen die Rechtspersönlichkeit durch ihre Konstituierung erlangt, erlangt ein eingetragener Verein, der, wie die Genossenschaft, ausschließlich Erwerbszwecken dient, die Rechtspersönlichkeit erst durch die staatliche Verleihung. Ein eingetragener Verein, der dagegen vor-

¹⁾ Vgl. den Artikel „Zur Reform unseres Konzertwesens“ in Jahrgang XII, Heft 17 der „Musik“.

wiegend idealer Tendenz ist, die Wohlfahrt eines Standes sich zum besonderen Ziele setzt und auch zur Förderung dieses Zieles Einrichtungen trifft, erlangt die Rechtsfähigkeit durch die Anmeldung zu dem vom Amtsgericht geführten Vereinsregister und durch die Eintragung in dasselbe.

Es ist nicht zutreffend, daß einem solchen idealen Vereine jede wirtschaftliche Betätigung versagt wäre. Sind doch Ärzte, Ingenieure, daneben auch Grundbesitzer, Beamte, ja sogar Besitzer von Wasch- und Färbeanstalten in ihrer größten Mehrzahl unter dem Titel eines eingetragenen Vereines mit idealem Zweck zu einer Gesamtheit zusammengeschlossen! Sicherlich Verbände, denen teilweise ihrer Natur nach nur sehr wenig an der Förderung von Idealen gelegen sein kann! Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hat diese Rechtsform. Sie erschien den Zwecken des Berufsstandes dienlicher, als die durch die ausschließliche Förderung von Erwerbszwecken gebotene Schwerfälligkeit der Genossenschaft. Sie erschien auch den Interessen und Anschauungen der Künstlerwelt angepaßter, weil bei ihr — zum Gegensatz zur Genossenschaft — keine Beteiligung mit dem Vermögen des einzelnen Mitgliedes an dem Verbandsvermögen in Frage kam. Überdies ist es ja gerade der Stand der Konzertierenden, der das Ideal seiner Künstlerbetätigung nicht in die Form eines Erwerbsinstitutes gekleidet wissen will. Ein Verband, der die Förderung von Idealen seine vornehmste Aufgabe nennt, darf das für ihn geschaffene Rechtsinstitut nicht verachten. Dabei muß immer wieder darauf hingewiesen werden, daß die Verwirklichung von Idealen nicht losgelöst werden kann von dem Realen. Nur durch die rauhe Wirklichkeit und unter Reibung an des Lebens Härten vermag man zu des Lebens idealer Höhe zu schreiten. Deshalb ist das Streben nach Idealen an Wirklichkeitsformen zu binden.“

Wenn der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands in § 2 seiner Satzung als Zweck bezeichnet: „Die Wahrung der künstlerischen (ideellen und materiellen) Interessen seiner Mitglieder“, so fand er im „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ von vornherein einen natürlichen Bundesgenossen. Denn dieser verspricht in seinem Statut ebenfalls „Die Wahrung und Förderung der Standes- und Berufsinteressen der Tonkünstler“, und will die Aufgabe lösen „durch Einflußnahme auf alle Angelegenheiten, welche die Hebung der sozialen und wirtschaftlichen Lage der Tonkünstler betreffen, durch Wahrnehmung ihrer Interessen in der Gesetzgebung, sowie gegenüber den Behörden und öffentlichen oder privaten Unternehmern“.

Der Verband der k. K. D. verfolgt seine vielseitige Aufgabe laut § 2 der Satzungen a) durch Organisation und engeren Zusammenschluß der berufsmäßigen Konzert- und sonstigen Vortragskünstler, b) durch ideelle und werktätige Unterstützung von Konzert- und Vortragskünstlern bei der Gründung einer Existenz bzw. bei der Erweiterung ihres Wirkungskreises; beispielsweise durch die Herausgabe eines „Engagements-Almanaches“ oder ähnlicher Propagandamittel, die dazu dienen sollen, den Dirigenten, Vereinsvorständen, Konzertunternehmern die Wahl ihrer Solisten aus den Kreisen der Mitglieder zu erleichtern; c) durch kostenlose Erteilung von Rat und Auskunft in allen Berufsfragen, e) durch ev. Übernahme von Rechtsstreitigkeiten beruflicher Art; f) durch Herausgabe und kostenlose Zustellung

der Verbandszeitung („Der Konzertsaal“); g) durch Arrangement von Solistenkonzerten durch die Generalvertretungen des Verbandes in allen Städten; h) durch Abmachungen betr. Vergünstigungen beim Besuche von Theatern, Konzerten, Musikfesten, Badeorten, Hotels usw.“

Die Ausführung des umfangreichen Programmes gab den Richtweg an für die innere Organisation des Verbandes. An seiner Spitze steht der Verwaltungsrat. Er besteht aus mindestens zwölf mit einfacher Mehrheit von der Hauptversammlung gewählten Verbandsangehörigen. An seiner Spitze stehen gegenwärtig Dr. Rudolf Cahn-Speyer (Berlin), erster Vorsitzender, Dr. Otto Neumann-Hofer (Berlin), stellvertretender Vorsitzender, R. M. Breithaupt (Berlin), Beisitzer. (Der Sitz der leitenden Persönlichkeiten ist also Berlin.) Dem Verwaltungsrat gehören ferner an die Herren Prof. F. W. Franke (Köln), Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase (Leipzig), Prof. August Iffert (Dresden), Komponist Hugo Kaun (Berlin), Prof. Karl Panzner (Düsseldorf), Musikschriftsteller Ferdinand Pfohl (Hamburg), Prof. Willy Rehberg (Frankfurt), Direktor Robert Robitschek (Berlin), Prof. Hans Sitt (Leipzig), Prof. Julius Spengel (Hamburg), Prof. Philipp Scharwenka (Berlin), Kgl. Kammersänger Karl Scheidemantel (Weimar), Musikschriftsteller Dr. Karl Storck (Berlin), Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Volbach (Tübingen), Direktor der Hochschule für Musik Karl Zuschneid (Mannheim). Die Geschäfte des Verbandes besorgt ein aus zwei besoldeten Mitgliedern und einem Beisitzenden bestehender Vorstand, dem der Verbandssyndikus mit beratender Stimme zur Seite steht. Die Verbandsangehörigen gliedern sich ferner in ordentliche Mitglieder, außerordentliche Mitglieder, Ehrenmitglieder und Gönner und Förderer des Verbandes. Ehrenmitglieder, Förderer werden durch Beschluß des Vorstandes und Verwaltungsrates ernannt. Sofern sie ausübende Künstler sind oder waren, haben alle diese Mitglieder Stimme in der Hauptversammlung. Von dem Prüfungsausschusse wird an anderer Stelle geredet werden.

„Was bietet nun der Verband seinen Angehörigen?“ Zunächst galt es als Bindemittel der Mitglieder untereinander, eine regelmäßig erscheinende Verbandszeitung zu schaffen, die sie mit den Bestrebungen des Berufsverbandes bekannt macht und zugleich eine zuverlässige Information über alle Ereignisse und Errungenschaften des Musiklebens bietet. Da diese Mitteilungen den Mitgliedern kostenlos zugestellt werden müssen, ließ sich eine Angliederung an eine der bestehenden Zeitschriften nicht bewerkstelligen. So erscheint allmonatlich „Der Konzertsaal“. Da sich die Klagen über die Beschränkung der künstlerischen Freizügigkeit durch die Inanspruchnahme von privaten, auf rein geschäftlicher Grundlage aufgebauten Konzertagenturen mehrten und diese (wie in einer Konferenz auf dem Berliner Polizeipräsidium am 30. Juni d. J., von Herrn Ober-

regierungsrat von Glasenap neuerdings ausdrücklich bestätigt worden ist) unter das Stellenvermittlergesetz (vom 2. Juni 1910) fallen, so richtete der Verband für seine Künstler in allen Städten eigene Generalvertretungen ein, die das Arrangement von Solistenkonzerten zu feststehenden Bedingungen übernehmen. Dies bedeutete die Befreiung der Künstler von der privaten Institution der Konzertagenturen.

Die Tragweite allein dieser Errungenschaft beleuchtet z. B. Dr. Rudolf Louis in seinen Ausführungen über die Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (vgl. Jahrgang XII, Heft 19 der „Musik“) wie folgt:

„Diese Debatte zeugte von der erbitterten Stimmung, die in weiten Kreisen der Vereins (Allgem. D. Musikverein) gegen das Treiben der Konzertagenturen herrscht. Wer einigermaßen die Verhältnisse kennt, weiß, daß diese unter den konzertierenden Künstlern mit yerschwindenden Ausnahmen allgemein verbreitete Stimmung binnen kurzem zu einem erbitterten Kampfe führen muß.“

Um geschäftliche Beziehungen mit den konzertgebenden Vereinen anzubahnen und diese zu bestimmen, ihre Solisten aus den Mitgliederkreisen zu wählen, wurde ein Engagements-Almanach herausgegeben, in dem die Adressen der Mitglieder, diese nach ihrem Fache, nach ihrem Repertoire usw. rubriziert, in verschiedener, übersichtlicher Anordnung benannt, angeführt werden. Dieser Almanach, der sich infolge seiner überaus praktischen Anordnung und Reichhaltigkeit großen Anklanges erfreut, mit zahlreichen Porträts und auf ihre Zuverlässigkeit geprüften Kritiken-auszügen ausgestattet ist, steht allen Vereinsleitern zur Verfügung und erschien zur weiteren Verbreitung im Buchhandel.

Um der allgemein beklagten Konzertüberflutung Einhalt zu tun, den Begabteren und insbesondere den aufstrebenden Künstlern hilfreich die Hand zur Gründung einer Existenz zu bieten, wurden besondere Maßnahmen getroffen. Sie bestehen zunächst in einem, aus den ersten Künstlern und Schriftstellern gebildeten Prüfungsausschuß, der in einer ganzen Reihe von Städten alljährlich einmal tagt, um Prüfungen abzuhalten, auf Grund derer die sich bewährenden Mitglieder Diplome des Verbandes ausgestellt erhalten, die den Inhaber den konzertgebenden Vereinen gegenüber, sowie bei privater Konzerttätigkeit als wirksame Empfehlungen wesentliche Dienste leisten. Da in einem jeden Prüfungsausschuß mindestens fünf Prüfungsmitglieder wirken, so ist eine absolut unparteiliche Begutachtung gewährleistet. In den ersten, diesjährigen Prüfungssitzungen wurden schon 56 Solisten diplomiert. Ihre Namen wurden im „Konzertsaal“, sowie im „Engagements-Almanach“ besonders angeführt. Im Anschlusse an diese Diplomierungen finden ferner Einführungskonzerte des Verbandes statt, an welchen sich die Diplomierten vor der breiteren Öffentlichkeit vorstellen und ausweisen können. Da zu diesen Konzerten an namhafte Vereinsleiter und Kunstverständige besondere Einladungen ergehen, so werden durch sie auch die Wege zur Gunst des Publikums in entsprechender

Weise geebnet. Die Bedeutung der Diplome wurde schnell genug erkannt und führte zu einer weiteren Einrichtung, bestehend in Diplomen honoris causa, die auf Antrag bereits mit Erfolg öffentlich wirkenden Solisten auf Grund von schriftlichen Empfehlungen von mindestens zwölf Mitgliedern des gesamten Prüfungsausschusses erteilt werden.

Diese Einrichtungen bezwecken nicht nur die Unterstützung der einzelnen Künstler, sondern sie sollen vor allem das Konzertleben in gesündere Bahnen lenken, unbefähigte Elemente zugunsten der berufenen Solisten aus dem Konzertbetriebe verdrängen und der maßlosen Überfüllung der Säle mit Darbietungen, die einer höheren Kunstpflege nicht förderlich erscheinen, begegnen. Ebenso aber läßt es sich der Verband angelegen sein, bei Engagementsvermittlungen seiner Mitglieder mitzuwirken, indem er schon mit verschiedenen Korporationen in nähere Beziehungen trat. Diese Bestrebungen haben schnell nennenswerte Erfolge gezeitigt, indem sich die Direktoren und Vorstände angesehenster Konzertvereine bereit erklärten, bei ihren Solistenengagements Verbandsmitglieder zu bevorzugen. So hat der Verband in der kurzen Zeit seines Bestehens schon mit großem Erfolge auf die Reform unseres Konzertlebens eingewirkt und bietet er seinen Angehörigen nicht zu unterschätzende Vorteile. Selbstverständlich wächst sein Einfluß mit der Zunahme der Mitgliederzahl, und diese ist erfreulicherweise eine rege. Noch zu erwähnen bleibt endlich die Bekämpfung der vielgenannten Mißstände im Konzertbetrieb. Besonders krasse Vorstöße gegen einen geregelten Betrieb werden in der Verbandszeitung rückhaltslos „auf dem schwarzen Bett“ veröffentlicht, gegen die Ausbeutung künstlerischer Tätigkeit durch Wohltätigkeitskonzerte usw. wurden bereits wirksame Maßregeln ergriffen, und nur eine Frage der nächsten Zukunft dürfte es sein, daß sich alle Künstler, die ihren Beruf ernst nehmen, Verständnis für die sozialen und künstlerischen Fragen und Aufgaben des Standes besitzen, dem Verbande angliedern und dann eine Berufsvereinigung schaffen helfen, die, wie die älteren Berufsvereinigungen anderer Stände, eine Macht darstellt, die Wesentliches zur Reform, zur Gesundung des Musiklebens beiträgt.

DER VERBAND DEUTSCHER MUSIKKRITIKER

EINE RICHTIGSTELLUNG

VON ALFRED HEUSS IN LEIPZIG

Es kann immerhin nützlich sein, auf die „Entgegnung“, mit der Richard H. Stein im ersten Juliheft dieser Zeitschrift den „Verband Deutscher Musikkritiker“ bedachte, das Notwendige zu erwidern. Absichtlich oder unabsichtlich verkennt R. H. Stein Zweck und Wesen des Verbandes, eigentlich der Musikkritik überhaupt, wenn er in einem Zusammenschluß von Künstlern und Kritikern das erstrebenswerte Ziel erblickt. Er glaubt, daß es sich um einen „Verband gleichgesinnter Kritiker“ handle, also um solche Kritiker, die über ihr eigentliches Hauptfach, die kritische Bewertung von Tonwerken und Künstlern, ungefähr einerlei Meinung seien. Und da nun bekanntlich „die Grundlagen des kritischen Urteils im allgemeinen wenig sicher“ seien, so „sollte nicht das Urteil irgendeines Kritikerverbandes, sondern die Antikritik der Nichtkritiker, der Praktiker, einsetzen.“ Ich gestehe, nicht viel Unzutreffenderes über diese allgemeinen Fragen gelesen zu haben. Ein Kritikerverband — er mag gegründet sein von wem er will — kann unmöglich irgendwelche künstlerische Gleichheit im Urteil anstreben wollen, aus dem einfachen Grunde, weil diese unnatürlich wäre. Jeder Kritiker hat das Recht der Individualität, und auf Grund dieser wird er Kunst und Künstler zu erklären und bewerten suchen. Damit ist dem heute so beliebten Kultus der Individualität nicht etwa das Wort geredet. Zu einem Kritiker gehören notwendigerweise viererlei Faktoren: angeborenes kritisches Talent auf Grund künstlerischen Empfindens, Bildung und Erfahrung und Charakterfestigkeit. Selbst wenn zwei Kritiker im Besitze dieser Faktoren sind, wird ihr künstlerisches Urteil sehr verschieden ausfallen können, so es sich nicht um durchaus unzulängliche Kunstleistungen handelt. Daß bei derlei verschiedenen Urteilen „notwendigerweise mindestens der eine der beiden Kritiker ein Esel sein müsse“, ist wirklich sehr naiv gefolgert. Man darf übrigens sagen, daß ein größerer Teil des gebildeteren Publikums diesen kindlichen Standpunkt gar nicht mehr einnimmt, sondern daß es so weit ist, verschiedene Betrachtungsweisen zu verstehen, da sie eben mit der Persönlichkeit der betreffenden Kritiker zusammenhängen. Als ob es selbst dem hervorragendsten Kritiker wirklich darauf ankäme, seine Ansicht als die „richtige“ und deshalb maßgebende anzusehen. Darauf wird es aber einem wirklichen Kritiker ankommen, seinen Standpunkt einwandfrei, d. h. mit wirklichen Gründen zu vertreten. Hat er sich getäuscht, indem die Zeit, die Geschichte ein anderes Urteil lehrte, so braucht er sich trotzdem keineswegs zu schämen; meistens stellt sich dabei heraus,

daß irgendeine richtige Beobachtung seinem Urteil zugrunde lag. Was nützte es, wüßte man von einer neuartigen Erscheinung zum voraus, daß sie Zukunftswerte besitzt, und lobte sie nun über den Schellenkönig, ohne sie wirklich verstanden zu haben? Auch hier bewährt sich Lessings Satz, daß das Streben nach Wahrheit für den Menschen wertvoller ist als diese selbst. Doch genug davon.

Was dies alles soll? Einfach sagen, daß dieser Verband „gleichgesinnter Kritiker“ nicht im Schlafe daran denkt, das kritische Urteil gewissermaßen regeln zu wollen. Und was sollte daher auch ein Zusammenschluß von Kritikern und Künstlern, noch gar zur Bildung eines „Ehrengerichts, das jeder anrufen kann, der sich irgendwie geschädigt fühlt“?

Stein meint aber ferner, daß nicht Kritiker sich abschätzen können, sondern daß diese Taxierung am besten die Künstler besorgen würden. Ich bin vollständig überzeugt, daß unser größter und schärfster deutscher Kritiker, Lessing, in diesem Falle nicht gewählt worden wäre. Wir wollen uns denn doch darüber klar sein, daß der weitaus größere Teil der Künstler den für den brauchbarsten, fähigsten und deshalb maßgebendsten Kritiker hält, der sie am besten zu loben verstand. Der Persönlichkeiten, die eine vollauf berechnete, aber ablehnende Kritik nicht nur hinnehmen, sondern auch anerkennen, sind so wenige, daß man sie fast zählen könnte. Im allgemeinen ist es auch bis dahin auf der Welt so gewesen, daß jeder Stand seine internen Geschäfte selbst besorgte und sich nicht von denen hineinreden ließ, zu denen er in einem gewissen natürlichen Gegensatz steht. Wie die Künstler es als eine Anmaßung ansehen müßten, würden sie von einem Kritikerverband offiziell bewertet, ebenso dürfen es die Kritiker ablehnen, von einem Künstlerrausschuß bewertet zu werden, d. h. eben in dem Sinne, daß die Kritiker sich diesem Urteil zu unterwerfen hätten. Gleiches Recht also für alle.

Übrigens weiß und merkt Stein selbst, daß ein Kritikerverband nur Sache der Kritiker selbst sein kann, er glaubt aber dem jetzigen Verband die Berechtigung absprechen zu müssen, „sich ohne Wahl und Auftrag ein Richteramt über ihre Kollegen anzumaßen“. Es ist dies eigentlich der einzige Punkt, auf den der Verband die Antwort schuldig sein kann, obwohl es nicht so schwer sein dürfte, diese zu geben. Existierte bis dahin irgendein Zusammenschluß der deutschen Musikkritiker, so hätte sich aus diesem heraus ein Verband mit den Zielen des „Verbandes deutscher Musikkritiker“ herauskristallisieren können, und zwar eben derart, daß die „Gründer“ von dem Allgemeinen Kritikerverband hätten gewählt werden können. Ein derartiger Verband fehlt aber, selbst Ortsvereine sucht man in Deutschland vergebens, so daß man beim besten Willen keine „Instanz“ findet. Selbst wenn aber eine solche vorhanden wäre, könnte der Vorwurf der Anmaßung dem Verband nicht gemacht werden. Und zwar aus zwei

15*

Gründen nicht: Erstens verfolgt der Verband keine eigennützigen Zwecke, und zweitens weist der von ihm formulierte Zweck des Verbandes kein individuelles Gepräge auf. Zu erstens ist wohl kaum etwas zu bemerken. Die „Gründer“ führte die Einsicht zusammen, daß in Sachen der Musikkritik resp. des Musikkritikerstandes etwas geschehen sollte, sie handelten nicht in ihrem eigenen Interesse, sondern in dem des Standes. Daß gar manchen Kollegen die Wahrnehmung der Berufsinteressen unangenehm sein werde, war nicht nur zu erwarten, sondern zu erhoffen. Zweitens aber, und hierauf kommt das meiste an, ergab sich der allgemeine Zweck des Verbandes, diejenigen Musikkritiker zu vereinigen, „die durch Bildungsgang und künstlerisch gediegene, wie moralisch einwandfreie Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können,“ eigentlich von selbst. Eine Musikkritikervereinigung, die ihre Aufgabe ernst nimmt, kommt um keine dieser Bedingungen herum, denn sie sprechen klipp und klar das aus, was zu einer einwandfreien Ausübung des kritischen Amtes gehört. Darüber ist kaum ein Wort zu verlieren. Den gestellten Forderungen zu genügen, dieses Recht nehmen nun die Gründer des Verbandes — so unbescheiden das klingen mag — für sich in Anspruch, wobei sie andererseits bescheiden genug sind zu gestehen, daß es manche andere Kritiker gegeben hätte, die diesen in der Natur des Gegenstandes liegenden, von ihnen formulierten Forderungen noch besser entsprochen hätten. Der Verband hat eigentlich nichts anderes als die Initiative ergriffen, was wenig, aber auch alles sein kann. Übrigens — das wird auch gerade Stein wissen — weiß niemand besser als ein Kritiker selbst, ob er den Forderungen entspricht oder nicht. Weil eben diese nicht das geringste Individuelle enthalten, sondern, was nicht scharf genug betont werden kann, der, wie man sagen kann, allgemeinen Kritikeridee entsprechen, so weiß ein Kritiker eigentlich ganz gut, wo er daran ist. Er braucht nur sich 'selbst zu befragen, und meldet er sich zu dem Verband, so spricht, genau genommen, nicht dieser, sondern eben die allgemeine Kritikeridee das Urteil über ihn aus. Der Verband selbst besteht aber schon heute nicht mehr nur aus der gesetzlich vorgeschriebenen Anzahl von „Gründern“, sondern aus gegen dreißig Mitgliedern; er repräsentiert schon jetzt einen erheblichen Teil des deutschen Kritikerstandes, soweit er für ihn, der „Idee“ entsprechend, in Betracht kommt. Der Verband ist jetzt da und würde sein Leben führen, auch wenn die „Gründer“ nicht mehr vorhanden wären. Das ganze Gerede von „Anmaßung“ fällt also in ein Nichts zusammen.

Was den Vorschlag zu „Kritikerprüfungen“ und „Lehrgängen für Musikkritik“ betrifft, so stimmt der Verband ganz mit Stein überein, wie überhaupt der Artikel Kamienskis als eine ganz freie Äußerung anzusehen ist, an dem der Verband als solcher keinen Teil hat. Bei dieser Gelegenheit

ist auch zu sagen, daß es dem Verband nie eingefallen ist, „den gesamten deutschen Kritikerstand in gewissem Sinne vor sein Tribunal zu laden“, Worte, die geeignet sind, Widerspruch hervorzurufen. Der Verband „bezweckt“ die Vereinigung der Kritiker, die der ganz allgemeinen „Kritikeridee“ entsprechen; jeder wirkliche Kritiker erfüllt eigentlich diese Bedingungen als etwas Selbstverständliches, so daß jedem jetzt die Gelegenheit geboten ist, sich an einen Stamm derartiger Kritiker anzuschließen. Es nicht zu tun, steht jedem frei, er ist deshalb nicht minderwertiger als die Verbandsmitglieder; nur begibt er sich dadurch der Vorteile, die in einer Organisation liegen; er ist ein einzelner, das Interesse für den Stand als solchen tritt bei ihm zurück. Daß aber eine Kontrollinstanz vorhanden sein muß, liegt trotzdem in der Natur der Sache, und der Verband ist deshalb „geeignet“ und „befugt“, sie zu bilden, weil er streng an die „Kritikeridee“ gebunden ist. Es hätten sich andere Kritiker der Sache annehmen können, und dann hätten sie diese Kontrollinstanz gebildet, an der Sache selbst wäre dadurch nicht das mindeste geändert. Aber diese ändern haben es nicht getan, obgleich seit Jahrzehnten der Gedanke, die Kritiker zusammenzuschließen, in der Luft lag. Als Hauptsache in der ganzen Frage darf gelten, daß sich der Verband sehr schnell das Vertrauen angesehenster Musikkritiker erworben hat, indem sie ihm beitraten. Sein Rigorosum hat der Verband bereits hinter sich; wer ihn jetzt, d. h. schon vor seiner ersten Hauptversammlung in Jena, mit Angriffen in der Art Steins bedenkt, kommt bereits ein wenig zu spät, denn er stößt bereits auf eine Phalanx „Gleichgesinnter“.

Der Passus in den Statuten über ein „einheitliches Vorgehen in wichtigen Fragen — der Musikpolitik“, ist nicht von Stein allein, sondern auch von andern in dem Sinne mißverstanden worden, als wollte der Verband in künstlerischen Dingen einheitliche „Politik“ treiben. Das ist ihm, wie schon dem vorher Gesagten entnommen werden kann, nie eingefallen. Wir sind vollständig Steins Ansicht, daß ein vollwertiger Kritiker in künstlerischen Dingen nur seiner eigenen Stimme folgen kann, können uns aber um so weniger zusammenreimen, wie der gleiche Kritiker im gleichen Artikel von „Ehrengerichten“ spricht, „das jeder anrufen könne, der sich irgendwie geschädigt fühle“. Ein vollwertiger Kritiker wird sich, d. h. seine Überzeugung auch dem idealsten Ehrengericht nicht unterwerfen, weil ein solches eben ein Unding ist. Der mißverstandene Passus hat denn auch in Jena eine andere Fassung erhalten und lautet: Die Tätigkeit des Verbandes ist gerichtet zweitens auf die Stärkung des Einflusses der musikalischen Kritik durch Stellungnahme zu wichtigen organisatorischen und sozialen Fragen des Musiklebens. Das dürfte nicht mehr mißverstanden oder wenigstens nicht in dem Sinne verstanden werden, als sollte der künstlerischen Überzeugung eines Kritikers irgendwie eine Fessel angelegt werden.

Über den Schluß des Steinschen Artikels braucht wohl kaum gesprochen werden. Was er an Heilmitteln anempfiehlt, kennt der Verband auch, er weiß aber auch, daß ein heutiger Herakles nicht einmal bis an den Stall käme, so er sich ihm ohne weiteres mit der Absicht näherte, ihn zu säubern. Was so viel heißt, daß wir keine Phantasten sind und die Möglichkeit einer Besserung in den Arbeitsverhältnissen mancher Musikkritiker nicht mit unmöglichen Mitteln unmöglich machen wollen.

Hiermit dürfte alles zur Sprache gekommen sein, was weiteren Kreisen an der ganzen Sache von Interesse sein kann. Welche Bedeutung der Verband erlangen wird, kann niemand sagen; so viel ergab sich aber bereits als Tatsache, daß schon die bloße Existenz des Verbandes die Gewissen schärfte und eine Trennung von Kritikern und Kritikern ganz unbewußt, d. h. ohne jegliches Vorgehen des Verbandes, sich anbahnt. Und mehr kann für den Anfang der Verband beim besten Willen nicht wünschen.

Alfred Heuß

Zu diesen Auslassungen äußert sich Herr Dr. Richard H. Stein:

Es kann immerhin nützlich sein“, die vorstehende „Richtigstellung“ richtigzustellen. Aber wenn Herr Heuß seine Ausführungen mit der Verdächtigung beginnt, ich hätte „Zweck und Wesen des Verbandes“ möglicherweise absichtlich verkannt, so möchte ich doch lieber versuchen, auf rein sachlichem Wege zu klaren Ergebnissen zu gelangen.

Zunächst ein kleiner historischer Rückblick: „Die Gründung des Verbandes hat sich in der Form vollzogen, daß die Herren Heuß, Ehlers, Klatte, Kamieński, Thari, Springer und der Unterzeichnete teils mittels mündlicher, teils mittels schriftlicher Verständigung sich über die Idee der Gründung und über die zweckmäßige Fassung der provisorischen Satzung geeinigt . . . haben. Die Genannten sind die gemeinschaftlichen Anreger und Gründer. Einladungen zu einer konstituierenden Versammlung sind an niemand ergangen.“ (Aus einem Antwortschreiben Paul Bekkers vom 26. Juli 1913.) Es handelt sich also tatsächlich um einen Zusammenschluß gleichgesinnter Kritiker. (Daß die Gleichheit der Gesinnung sich hauptsächlich oder ausschließlich auf die „Bewertung von Tonwerken und Künstlern“ erstreckte, habe ich nicht gesagt.) Da im übrigen Herr Heuß selbst zugesteht, daß es Kritiker gibt, die den Anforderungen der „Gründer“ „noch besser entsprochen hätten“, so steht man vor dem Rätsel: Warum wurde keiner von diesen herangezogen, warum wählten die „gemeinschaftlichen Anreger“ nur sich selbst? Doch weiter: Eines Tages erschienen Pressenotizen, in denen die Gründung des Verbandes bekannt gegeben wurde, und bald danach brachte die „Musik“ den Aufsatz von Kamieński. Da diese erste größere Publikation von einem Vorstandsmitgliede verfaßt

war, so mußte man selbstverständlich annehmen, daß sie authentisch sei. Und da die übrigen Vorstandsmitglieder bis zum Erscheinen meiner „Entgegnung“ keinerlei Einspruch gegen den Inhalt des Kamiński'schen Aufsatzes erhoben hatten (das wäre bei abweichender Meinung nötig gewesen, um eine Irreführung des Publikums zu vermeiden), so berührt es jetzt recht eigenartig, daß Herr Heuß den Artikel nunmehr für eine „ganz freie Äußerung“ erklärt, an der „der Verband als solcher keinen Teil hat.“ Ich kann nicht leugnen, daß mir der stark selbstbewußte Ton des noch sehr jungen Verfassers nicht sonderlich gefiel; aber ich muß doch sagen, daß Herr Heuß ihm Unrecht tut, wenn er ihn jetzt desavouiert. Aus den von den „Gründern“ verfaßten Statuten, die ich zur Hand habe, ist nirgends zu erkennen, daß Kamiński's Darlegungen in Widerspruch zu ihnen stünden. — Es kam dann die Jenaer Tagung, bei der ein Neudruck der Satzungen beschlossen wurde. Daß der Vorstand so schnell seine Satzungen umstoßen mußte, zeigt offenbar, wie wenig sich die „Gründer“ des rechten Weges bewußt gewesen waren. Und die Schuld daran fällt vermutlich weit weniger auf einen so hellen Kopf wie Paul Bekker oder auf einen so erfahrenen Musiker wie Wilhelm Klatte, als auf den jetzt definitiv erwählten Vorsitzenden, Herrn Alfred Heuß, dessen gegen mich gerichteter Schriftsatz „in bunten Bildern wenig Klarheit, viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit“ enthält. Das wird im einzelnen darzulegen sein.

Ich bemerke zunächst, daß Herr Heuß vielfach auf die neuen, noch ungedruckten Satzungen¹⁾ Bezug nimmt, während Kamiński's Artikel, und demgemäß auch meine „Entgegnung“, die alten Satzungen zur Grundlage hatte. Herr Heuß erklärt nun mehrmals, daß der Verband „vollständig“ meiner Meinung sei, aber Kamiński und die alten Statuten waren durchaus anderer Ansicht. Ein Beispiel: Zu den Zwecken des Verbandes gehört „die Stärkung des Einflusses der musikalischen Kritik“ a) „durch einheitliches Vorgehen in wichtigen Fragen der Musikpolitik“ (alte Statuten), b) „durch Stellungnahme zu wichtigen organisatorischen und sozialen Fragen des Musiklebens“ (neue Statuten). Das ist etwas wesentlich anderes. Im besonderen interessiert der Unterschied zwischen „einheitlichem Vorgehen“ und schlichter „Stellungnahme“. Von einem „Mißverständnis“ durch mich und andere kann somit keine Rede sein. Außerdem: Wenn die Änderung der Satzungen beschlossen wurde, weil die Fassung nicht klar den ihr zugrunde liegenden Willen wiedergab und deshalb „mißverstanden“ wurde, so ergibt sich als logische Folgerung, daß dem oder den Verfassern die für vollwertige Kritiker unerläßliche Stilsicherheit zuweilen fehlt.

¹⁾ Erwähnt sei, daß die Aufnahmegesuche jetzt nach Anhörung der Mitglieder durch eine Kommission erledigt werden; in dieser Kommission befindet sich zurzeit ein Nichtkritiker (Wolffheim).

Bei den philosophischen Darlegungen des Herrn Heuß über die „Kritikeridee“ fällt mir der alte Satz ein: Si tacuisses, philosophus mansisses. Also — der Kritiker „braucht nur sich selbst zu befragen“, ob er der „Kritikeridee“ entspricht, die „Gründer“ haben sich „befragt“, sind zu einem für sie günstigen Ergebnis gelangt und daher „geeignet und befugt“, die notwendige „Kontrollinstanz“ für alle anderen Kritiker zu bilden. (!) Andere Kritiker hätten das ebenso machen können; „dann hätten sie diese Kontrollinstanz gebildet.“ (!) Aber es ist nun leider zu spät. — Ich möchte nicht die Adjektiva gebrauchen, die Herr Heuß gegen mich zu verwenden für seine Kritikerpflicht hielt („naiv“, „kindlich“ usw.), muß aber darauf hinweisen, daß hier das „angeborene kritische Talent“ nicht erkennbar ist. (Nebenbei: daß alle Kritiker, taugliche wie unfähige, zumeist eine recht gute Meinung von sich haben, weiß Herr Heuß offenbar nicht.)

Geradezu fabelhaft ist die Wirkung dieses durch Selbstprüfungen zustande gekommenen Verbandes. Er braucht jetzt nicht einmal mehr die Böcke von den Schafen zu sondern, denn „schon die bloße Existenz des Verbandes“ bahnte „eine Trennung von Kritikern und Kritikern ganz unbewußt“ an. Wie gesagt: fabelhaft. Nur paßt hierzu die Bemerkung nicht recht, daß diejenigen, die nicht Mitglieder werden wollen, „deshalb nicht minderwertiger“ sind.

Einen wichtigen Punkt kann ich an dieser Stelle nicht übergehen. In No. 1 der „Mitteilungen“ (Juni 1913) heißt es: Es wurde „angeregt“, „von einer Aufnahme der Eigentümer von Musikzeitzungen in den Verband abzusehen, um Interessenkollisionen zu vermeiden.“ Die gesamte deutsche Künstlerschaft (einschließlich der Kritiker) hat aber ein sehr, sehr großes Interesse daran zu erfahren, ob diese Eigentümer, soweit sie zugleich Kritiker sind, als „vollwertige Vertreter“ im Sinne des Verbandes angesehen werden können. Hic Rhodus, hic salta! Diese überaus wichtige Frage wird ganz gewiß niemals „durch die bloße Existenz des Verbandes“ gelöst werden.

Über den Wirkungsbereich von Ehrengerichten ist Herr Heuß anscheinend unzulänglich informiert. Statt gegen mich zu polemisieren, hätte er sich besser bei Vertretern von Ständen, die Ehrengerichte haben, erkundigen sollen. Kein Offiziersehrengericht urteilt z. B. darüber, ob die Kritik eines Regimentskommandeurs nach einer Felddienstübung zutreffend war oder nicht; wohl aber hat es auf Antrag darüber zu befinden, ob der selbe Herr seine Macht irgendwie mißbraucht, z. B. seine Offiziere bei der Kritik vorsätzlich beleidigt. Ebenso würde ein musikalisches Ehrengericht natürlich nicht über Kunsturteile, sondern (auf Antrag) lediglich über Tendenzurteile aus ehrwidrigen Gründen u. dgl. zu befinden haben. Das Richteramt müßte, wie ich ausgeführt habe, durch ein von der gesamten Künstlerschaft (zu der natürlich auch die Kritiker gehören) erwähltes

Kollegium ausgeübt werden. Einem einseitigen „Künstlerausschuß“ zur „Bewertung“ ihrer „natürlichen Gegner“, der Kritiker, und einem „Zusammenschluß von Künstlern und Kritikern“ zu einem Verbands habe ich nirgends das Wort geredet. Vielmehr habe ich nur betont, daß m. E. ein allgemeines Ehrengericht das aktive wie das passive Wahlrecht für Kritiker und Künstler bedingt, und weiter habe ich nur auf den Punkt hingewiesen, wo „die Antikritik der Nichtkritiker“ einsetzen sollte, (als Ergänzung und „Gegenprobe“). Auch wenn man seiner Kritikeridee entspricht, muß man zunächst einmal lesen und verstehen, bevor man sich ans Kritisieren macht. Der Versuch, Behauptungen und Ansichten zu widerlegen, die gar nicht aufgestellt worden sind, zeugt von einem Mangel an Sorgfalt, der bei einem „vollwertigen Kritiker“ auch als „Mißverständnis“ nicht entschuldbar wird.

Das kleine Kolleg über die Berechtigung verschiedenartiger kritischer Wertungen war völlig überflüssig; denn bei meinen Ausführungen über „Musikpolitik“ (und anderen Orts) hatte ich bereits auf die Subjektivität aller Urteile ausdrücklich hingewiesen. Verneint hatte ich lediglich die Gleichberechtigung „völlig entgegengesetzter“ Urteile. Auch das würde Herrn Heuß bei sorgfältiger Durchsicht meiner Ausführungen schwerlich entgangen sein. Man kann z. B. über Schönbergs Musik sehr verschiedene Meinungen haben; aber wenn der eine Kritiker Schönberg für einen „Messias“, der andere ihn für einen „Scharlatan“ erklärt, so ist notwendig mindestens der eine von beiden ein Esel. Ich persönlich neige in diesem Spezialfalle der Ansicht zu, daß beide Begutachter lange Ohren haben. Da wir über keinen überall anwendbaren objektiven Maßstab für unsere kritischen Wertungen verfügen, da es also (was auch Herr Heuß nicht zu leugnen vermag) objektiv „richtige“ Urteile gar nicht gibt, so sind insoweit die „Grundlagen“ offenbar „wenig sicher“. Man kann vergleichsweise die Höhe eines Hügels natürlich verschieden taxieren, aber ein Hügel kann nicht das Gegenteil einer Bodenerhöhung sein, und eine Vertiefung kein Berg; soviel steht fest. (Nebenbei: daß Fehlurteilen „wirklicher“ Kritiker „meistens“ „irgendeine richtige Beobachtung zugrunde lag“, ist zwar eine sehr kühne Behauptung, aber in jedem Falle doch nur ein recht schwacher Trost.) Ob eine „neuartige Erscheinung“ „Zukunftswerte besitzt“, wird man selbstverständlich nur dann mit Sicherheit beurteilen können, wenn man sie in jeder Hinsicht völlig verstanden hat. Herr Heuß setzt den absurden Fall, daß jemand die „Zukunftswerte“ einer Schöpfung oder schöpferischen Persönlichkeit erkennt, ohne diese „wirklich verstanden zu haben“. Das ist zu arg. Da hört jede ernsthafte Diskussion auf.

Nebenbei bezeugt Herr Heuß noch den ausübenden Künstlern seine Geringschätzung dadurch, daß er sagt, der „weitaus größere Teil der Künstler“ hielte „den für den brauchbarsten, fähigsten und deshalb maßgebendsten

Kritiker“, „der sie am besten zu loben verstand“; auch würden die Künstler nie einen Lessing wählen. Ich weiß nicht, wer in dem von Herrn Heuß geleiteten Verein der Lessing ist; aber ich weiß, daß Eitelkeit und Unbildung unter den ausübenden Künstlern kaum mehr verbreitet sind als unter den Kritikern. Die Feindschaft der Künstler gegen tadelnde Kritiker wird wohl Fehltritten aus Oberflächlichkeit, Selbstüberhebung, Unkenntnis und bedenklichen Motiven so ziemlich die Wage halten. Im übrigen möchte ich hierzu noch erwähnen, daß ein sehr bekannter Kritiker eines sehr bekannten Berliner Blattes gerade von Künstlern, die er gelobt hat, schon oft angegriffen worden ist. (Auch öffentlich.) —

Es mag nach diesen detaillierten Ausführungen dem Urteil des Lesers überlassen bleiben, ob die Äußerungen des Herrn Heuß als kritische Leistung den Anforderungen entsprechen, die er selbst — der „Kritikeridee“ gemäß — anderen gegenüber erhebt. Ich begnüge mich damit zu konstatieren, daß meine Darlegungen in keinem einzigen Punkte widerlegt worden sind, und daß ich nicht einmal in die Lage gekommen bin, sie ernstlich verteidigen zu müssen. Nur um ein paar rote Striche am Rande konnte sichs handeln.

Ob der Verband bereits eine Macht ist, erscheint mir minder wichtig als die Frage: Wozu hat er seine Macht bisher verwandt, was hat er bisher geleistet? Herr Heuß sagt, er hat neue Mitglieder gewonnen. Sehr schön. Und die „Mitteilungen“ besagen außerdem, er hat bereits versucht, eine Bevorzugung seiner Mitglieder durch Verleger und Redaktionen zu erreichen. Auch sehr schön. Nur kann ich nicht erkennen, daß dadurch die Interessen des gesamten Kritikerstandes gewahrt und allgemeine Kunstinteressen gefördert worden sind. Um die handelt sich's aber doch. Der Verband will, wie auch Herr Heuß sagt, „keine eigennützigen Zwecke“ verfolgen. Möge er das in Zukunft recht oft und recht gründlich beweisen.

Zurzeit läßt sich nur das eine konstatieren, daß wir zu den vielen bestehenden noch einen weiteren Verein bekommen haben. Vielleicht werden demnächst auch ein Redakteurbund, ein Leserklub, ein Konzertbesucherverein und andere Verbände sich um Standes- und Kunstinteressen bemühen. Mißstände gibt es überall. Aber daß man zu ihrer Beseitigung allemal durchaus einen Verein gründen müsse, — das ist ein spezifisch deutscher Aberglaube, mit dem man endlich und endgültig aufräumen sollte. Im übrigen ist selbst der praktisch verlockendste Zweck des Leipziger Verbandes: die Förderung der Mitglieder von Vereinen wegen, nicht nach jedermanns Geschmack. Es gibt auch in unserer Zeit immerhin noch Leute, die ihre Erfolge nur der eigenen Leistung verdanken wollen und auf die „Vorteile, die in einer Organisation liegen“, gern verzichten.

Richard H. Stein

KAPELLMEISTERS FERIEN

EIN SOMMERIDYLL

VON ALFRED VON EHREMANN IN WIEN

Hurra! Die Saison ist tot.
Ich hatte zwar noch ein Angebot
Auf eine Dirigententournee,
Doch sagte ich: „Nee“.
Drauf begann der Agent
Mit dem süßen Akzent
Seiner Rasse
— Manasse! —
Zu loreleyern:
„Man würde Sie feiern.
Vier Wochen nur!“
Ich rief: „Keine Spur!“
„Eine Occasion —“
Ich zeterte: „Non.“
„Ein Feld für Ihre Talente —“
Ich knirschte: „Niente“.
Als aber die Agentur
In die Tasche fuhr
Und begann, klingklang!
Mir Geld auf den Tisch zu zählen,
Da wurde mir bang
Um das Heil meiner Seelen

Und ich
Entwich . . .
Ich beschloß, ins Gebirg zu reisen
Und fuhr mit dem ratternden Treno-
Diritto auf Hauptgeleisen,
Dann meno mosso e meno
Auf Seitenflügeln,
Zwischen waldigen Hügeln
Auf schmäleren Spuren
Durch Täler und Fluren
Bis ans Ende der Strecke,
Hierauf mit der Post
Nach Ost-Süd-Ost,
Dann scharf um die Ecke
Nach West-Süd-West
In das hinterste Nest
Des Tales. Der schlechtgefederten
Kutsche entstiegen,
Gegessen, getrunken,
Ins Bett gesunken
Und geschlafen den Schlaf des
Geräderten.

* * *

Schon hör' im Hof ich Räder knarren,
Den jungen Hahn sein Stimmchen üben,
Ein Schwälbchen zwitschern und dort drüben
Im Stalle Hufgestampf und Scharren.

Am Himmel löscht, eh' sie von hinnen
Sich hebt, Frau Nacht die letzten Kerzen,
Und wieder will, mit Lust und Schmerzen,
Der Welt ein neuer Tag beginnen.

* * *

Ich liege im Grase.
Blütenduft umweht mir die Nase,
Das Auge starrt in die Luft.
Alle Sinne rasten,
Nur die armen
Ohren dürfen nicht fasten.

Sie müssen ohne Erbarmen
Auch hier noch „schwelgen“!
Die Riesen-Wiesen-Orgel spielt
Mit sämtlichen Bälgen
Und allen Registern.
Was Hunger hat und Liebe fühlt,

Muß summen, singen, flüstern, knistern.	Dort drüben,
So mancher Kerbmatz wetzt vor Wonne	So laß ich ihn die Stelle üben,
Am Hinterleibe seine Waden	Bis ihm die Hand vom Knöchel fällt...
Und bringt der Kerfin „Serenaden“	Natur, du wirst mir arg vergällt,
Beim Strahl der Mittagssonne.	Was würde ich drum geben,
Der Heuschreck knarrt wie ein Tambour,	Hätt' ich das „Waldesweben“
Das Heimchen hat die Viol' d'amour	Als bloße Szenerie
Mit Silberdraht bezogen.	Ohne Orchester,
Ihr Grillen, spannt den Geigenbogen	Den Busch ohne Nester,
Nicht gar so scharf!	Die Wiese ohne die Symphonie.
Du vor dem nächsten Loche, he!	O Siegfried, Heldenknab
Wenn ich dich bitten darf,	Vom Stamm der Wälse,
Stimm doch dein E!	Komm, hau die hunderttausend Hälse
Freund Kuckuck, Hand aufs Herz,	Dem Drachen Summsur ab,
Sag mir das eine:	Bis er verstummt
Meinst du die große Terz	Und ich gesunde...
Oder die kleine?...	Vergebens! Ringsum in der Runde
Dem Lerchentriller fehlt es ganz	Geht lauter das Konzert vonstatten
An Ebenmaß und Eleganz,	Und lärmender als je.
Und paukt ein Pauker mir so schlecht	Musik der Wälder und Matten
Wie jener Specht	Du tust mir weh!

* * *

Wirklich, die Luft ist hier gut, das Dörfchen idyllisch gelegen,
 Ganz erträglich die Kost, mein Zimmer groß und bequem.
 Auch entdeckt' ich im Bett von jener niederen Fauna,
 Die nachts den Schläfer befällt, blutdürstig, nicht eine Spur.
 Nett und anheimelnd deckt jeden Abend im Extra-
 Zimmer die Tochter des Wirts unter der Erdöllampe
 — Welche nur manches Mal rußt — uns in der Ecke den Tisch.
 Hier sitzt der Forstadjunkt, der Pfarrer, der Postverwalter,
 Der Herr Schulleiter und meine bescheidene Person.
 Hier wird das Wetter gemacht für morgen und übermorgen,
 Für ein Jahrhundert voraus werden den Staaten Europas
 Ziele und Schranken zugleich ihrer Entwicklung gezeigt.
 Aus der Gemeindeganzlei kommen die letzten Agenden
 Zur Erörterung: Schutzhüttenbau am Kogelkaarkees,
 Drauf erzählt der Adjunkt vom abgestürzten Touristen,
 Manches grause Detail berichtend zur Würze des Mahles,
 Und zu vernünftiger Zeit sagt man einander Gut' Nacht.
 Sonntag ging ich vorbei an der offenen Kirchentüre
 Während des Hochamts. Man sang leidlich, die Bässe sogar
 Gut, um so schwächer der Alt, und falscher der Quasi-Tenor,

Aber merkwürdig hell klang mir ein Mädchen-Sopran.
 Stimmphänomene jedoch hab' ich nicht vor zu entdecken
 Und mit beschleunigtem Schritt ging ich zum Postamt hinüber,
 Wo der Verwalter mir selbst statt des amtierenden Fräuleins
 — „Nämlich, sie singt auf dem Chor“ — meine paar Briefschaften gab.
 Also die k. k. Postassistentin wäre die Eignerin
 Jenes Soprans? Natürlich! Schon gestern schien mir ihr Lachen,
 Als ich am Schalter mit ihr scherzte, auffallend sonor.
 Nachmittag war Konzert im Wirtshausgarten. Entfliehen
 War meine erste Idee, die zweite, bessere: Bleiben.
 Einzeln rückten sie an, die wackern Dorfmusikanten,
 Weiter gewandert, zu Fuß, das Instrument unterm Arme,
 Beulige Hörner, Bombardone, verbogne Trompeten,
 Heisere, unheilbar katarrhalisch veranlagte Flöten,
 Klappenfehlerbehaftete Klarinetten, lauter
 Invalides Gerät aus Polyhymnias Zeughaus.
 Mühselig stimmten sie ein und spuckten und klebten und flickten.
 Dann, ja dann ging es los! Es war um Tränen zu lachen —
 Oder zu weinen vielleicht? Tränen der Rührung zu weinen?
 Ja, ich schäme mich nicht, mich rührte die Naivität der
 Kunstbegeisterten Seelen, die mit den ärmlichsten Mitteln
 Großes zu leisten bereit, im Unzulänglichen staken:
 Nicht weil's am einzelnen, mehr, weil's an der Führung gebrach.
 „Dichter und Bauer“, die „Frauenherz“-Polka-Mazur, die „Zampa“ —
 Länger hielt ich's nicht aus, ich ging hinab zu den Leuten,
 Gab mein Inkognito preis: „Anch' io son' musicante,“
 Revidierte im Flug ein paar schlechtgeschriebene Stimmen,
 Zeigte, erklärte, sang vor, ließ nochmals die „Zampa“ beginnen,
 Probte in völligem Ernst, taktweise, Gruppe für Gruppe,
 Tempo erzwingend und Schwung ins Schwebbewegliche bringend.
 „Alle zusammen“ hierauf und „wieder vom Anfang! Jetzt gilt's:
 Aufführung! Los!“ Da hopste in ländlicher Grazie
 — Gallischer Geist in der Lodenjoppe, Cancan auf Genagelten —
 Herolds Prachtouvertüre dahin und krachte gewaltig.
 Endloser Jubel erscholl, sie dankten mir lachend und weinend,
 Freibier und Reden gab's, Pläne wurden geschmiedet
 Und derselbige Tag endete andern Tags früh.

Ich liege im Heue,
 Die Blicke erhoben
 Zur unbegreiflichen Bläue
 Des Himmels, umwoben

Vom unergründlichen Duft des gemähten,
 Gedörrten, gebacknen, gebähten
 Gräser- und Blumen-Gemächts,
 Links und rechts

Umklingen vom Stimmengewirr
 Der Heuschrecken, Bienen und
 Grillen,
 Die mit „Zirp“ und mit „Zirr“
 Vergnügt durcheinanderschrillen.
 Der Specht dort drüben hackt
 Den schönsten Elfsechzehnteltakt
 — Bravo, Kollege! —
 Freund Kuckuck, bist du auf dem Wege
 Oder hast du ihn etwa schon,
 Den Viertelton
 Der neuen chromatischen Skala,
 Den unsere Jüngeren ahnen,
 Wenn sie den Steilpfad sich bahnen
 (Die richtige Via mala)
 Zum Nienochdagewesenen . . .
 Einen erlesenen
 Genuß, ohne Spaß,
 Ver schafft mir die Hummel mit ihrem
 Baß:

Da kommt sie gestoben,
 Ein Funken braungoldenen Lichts,
 Ein Klang aus dem Nichts
 Beharrlich ins Etwas geschoben,
 Dann prächtig sonor
 Vorüber am Ohr
 Und des crescendo,
 Morendo,
 Ein weithin und lang
 Verhallender Klang,
 Ein Funken verglimmenden Lichts
 Zurück in das Nichts . . .

Meine Herren Kontrabässe
 In der Philharmonie
 (Handwerker im Frack)
 Werden nie
 Mit soviel Noblesse
 Und solchem Geschmack
 Den Ton wie aus Fernen
 Herbeiholen lernen.
 Überhaupt
 Ist mehr Kunstverstand
 Als man glaubt
 In dem scheinbaren Durcheinand
 Dieser Freilichtkonzerte.
 Ob ich's etwa verwerte,
 Das Klangfarben-Materiale
 Der Wiese im Mittagsstrahl?
 Ob ich das Waldesweben
 Am Ende zwingen,
 Mir seine heimlichsten Dinge
 Preiszugeben?
 Ob ich ein Anlehen mache
 Bei dir, vielköpfiger Drache,
 Summsur?
 Diktieren mir, Ungeziefer!
 Schon horche ich tiefer und tiefer
 Ins Herz der Natur.
 Hier liege ich, selig erkennend
 Vom Ganzen das Einzelne trennend —
 Wie süß dort drüben im Schatten
 Singt der Pirol!
 Musik der Wälder und Matten,
 Du tust mir wohl.

* * *

Landaufenthalt! Das heißt doch, nicht wahr, Enthebung von jeglicher
 Last des Berufs, das *procul negotiis* des Lateiners,
 Essen und Schlafen als Pflicht, Müßiggehen als Tagwerk,
 Luft genießen als Sport, als Daseinszweck vegetieren?
 Wer vernünftig ist, ja, der lebt nach solchem Rezept.
 Aber mein Landaufenthalt wird mir allmählich zur Fron:
 Proben für Kirchenmusik (der Schulmeister hat mich gebeten),
 Prob' mit der Blechharmonie (sie haben mich alle bestürmt),
 Singunterricht, privat, ein Stündchen täglich, der jungen

Postassistentin (hierzu bot ich von selber mich an).
 Partiturenpapier — wer schmuggelte mir's in den Koffer? —
 Holt' ich hervor und schon hängt mir im Zeilenspalier,
 Pflaum' an Pflaume gedrängt, recht appetitliches Obst.
 Lese halt' ich im Herbst und hoff' auf den Beifall der Kenner
 (Und auf den Spaß, der Kritik saure Gesichter zu sehn).
 Lieder quellen mir reich aus lang verschütteten Schächten.
 Hab ich eines gemacht, so lauf' ich zum Nachbar hinüber,
 Wo ich ein Zimmerchen weiß und in dem Zimmer ein Eckchen
 Und in dem Eckchen ein wurmstichiges altes Spinett
 Mit vergilbten Tasten, von denen schon manche versagt,
 Und an dem alten Spinett ein liebes junges Persönchen,
 Eine begnadete Seele, schlummernder Harmonieen
 Voll, eine Klaviatur von unberührter, elfen-
 Beinener Weiße, ein Prachtinstrument, des Spielers gewärtig,
 Der ihr den ersten Akkord seliger Liebe entlockt
 Rührend, wie sie sich freut, wenn ich was Neues ihr bringe,
 Wie sie voll Eifer studiert, begierig, mich ganz zu befried'gen,
 Und erstaunlich, wie reif — künstlerisch reif! — sie schon wird!
 Heut muß ich wieder zu ihr, möglicherweise spät abends,
 Nach der Probe. Ich hab schon ihren Schlüssel bei mir.

„Hinter Wolken steht der Mond. Eine blasse Scheibe, Bleib, Geliebter, bleibe! Wer im Finstern tappen muß, Bricht sich leicht die Zeh' am Fuß Und die Ripp' im Leibe. Bleib, Geliebter, bleibe! Hinter Wolken steht der Mond.	Aus den Wolken trat der Mond, Eine helle Scheibe. Bleib, Geliebter, bleibe! Gingst du jetzt, so sähe dich Nachbars Lene sicherlich. Trau nicht altem Weibe! Bleib, Geliebter, bleibe! Aus den Wolken trat der Mond.“
---	---

Ich geh über Stoppeln. Die Luft ist klar, Die Dinge sind mir so wunderbar Nahegerückt. Es verdoppeln Die Augen, scheint's, ihre Kraft. Sie möchten, das mutige Zwiegespann, Sich der schnöden Haft Des An-der-Scholle-Klebens Dem schmähhlichen Bann Der Nähe entringen, Dem Hier entfliehn,	In alle Weiten des Lebens Sich jauchzend schwingen . . . Dort drüben liegt Wien — Und täten die Berge einen Ruck, Nur ein Rückchen, So sah ich vom Turme schlank und schmuck Der Stephanskirche ein Stückchen. Das Auge schwelgt im herbstlichen Licht, Dafür darben die Ohren.
--	---

Ich glaube, das lustige Gezücht
Der Musikanten: Vogel und Insekt
Hat sich ganz aus der Welt verloren,
Verkrochen, verschloffen, versteckt!
Mir ist, als sänke diese
Jüngst noch so lärmende Natur
Stumm-trauernd nun zu Grabe.
Wie gut, daß ich sie fertig habe,
Meine „Besonnte Wiese“!
Ich hoff', es liegt in dieser Partitur
Von all dem Lärm, dem freudenvollen,
Mit dem das Brachfeld heute kargt,
Ein nettes Pröbchen eingesargt.
Und fröhliche Urständ wollen
Wir feiern diesen Winter! . . .
Inzwischen ist mein Renommee
Als Dirigent in Vorder-, Hinter-,
Ober- und Unter-Schwarzensee
Aufs Höchste gestiegen.
Ich darf mich in dem Bewußtsein
wiegen:
Daß unser neuliches, kolossales
Feuerwehr-Musikfest
In der Kulturgeschichte dieses Tales
Untilgbare Spuren läßt.
Und auf eines freu' ich mich sehr:

Den Freunden den Spaß zu erzählen.
Dem Postrat kann ich nebenher
Meine Sängerin empfehlen,
Für die er mir irgendwo
In einem Stadtbureau
Ein Stellchen verschaffen muß.
So stau ich den Tränenfluten
Der Süßen, Lieben und Guten
Zwischen dem letzten und vorletzten
Kuß
Mein frohes „Auf Wiedersehen!“
Heut abends entgegen. . . .
Wie kühl schon die Winde wehen!
Es drohen Wetterstürze —
Schnee oder Regen,
Auf jeden Fall Nässe.
Es mahnt des Tages Kürze
Und die Länge des Kunstberichts
In der Presse:
„Versäume nichts!“
Nein, nein, ich will nichts versäumen,
Will morgen aus Sommerträumen
Zurück in die Welt.
Wer wettet, gewinnt.
Mein Platz auf der Post ist bestellt.
Hurra, die Saison beginnt!

REVUE DER REVUEEN

Zu Richard Wagners 100. Geburtstag

Aus deutschen und ausländischen Zeitschriften (Fortsetzung)

KUNSTWART UND KULTURWART (München), 26. Jahrgang, Heft 16. — „Um Richard Wagner.“ „... Die Zeit der offenen, der persönlichen und oberflächlichen Fehde ist vorüber, die Zeit des tieferen, endgültigen Kampfes um das, was Wagner in der deutschen Kultur fortan sein soll, beginnt erst. Dieser Kampf wird minder laut, minder persönlich, minder geschäftig sein, aber er wird sein. Es scheint uns die vornehmste Art für den Jubeltag des großen Erregers dieser Bewegungen, eine sichere Stellung in diesem Kampfe zu suchen.“ Der Verfasser teilt seine umfangreiche Abhandlung in die Kapitel „Lebensanschauung und Kulturwirkung“ und „Persönlichkeit und Kunstwerk“. Aus letzterem seien ein paar charakteristische Stellen angeführt: „Wie jeder Große dankt Wagner seine Weltmachtstellung zu tiefst der schöpferischen Kraft seines Wesens. Aber es kann nicht unbemerkt bleiben, daß auch die geschichtliche Lage zu ihrer Vergrößerung in ungewöhnlich günstiger Weise mitgewirkt hat und ebenso sehr die heldische Kraft und das prachtvolle Geschick, wie Wagner seine Größe selbst zu inszenieren verstand. Bedenkt man, daß Wagners Wirkung zu neun Zehntel der Bühne verdankt wird, so darf man nicht übersehen, daß er gerade hier zwei Menschenalter hindurch keinen Nebenbuhler fand. Und zwar weder im gesprochenen noch im tönenden ernstesten Theater...“ „Wagners Kunst bedeutete einen Abschluß, nicht einen Anfang in der Geschichte der Theaterstücke; so sehr, daß ein neuer Anfänger nun schon dreißig Jahre dem toten Abschließenden — das Feld räumt. Und dieser Abschließende einer langen Entwicklung hatte das Feld gründlich besetzt...“ „... Die szenische Kunst, in welcher alles gipfelt, wird man immer wieder anerkennen in dem oft schon gehörten Wort: Wagner war ein Genie des Theatralischen, vielleicht das erste Genie dieser Art, sicher das einzige, das wir kennen... Es mag dagegen gesagt werden: Wagner war einer der größten Schaffenden aller Zeiten und überdies glücklicherweise auch ein großer Theatraliker, so daß er seinen künstlerischen Willen auch wirklich der Welt aufzwingen konnte. Wer aber für jene erotisch-theatralische, individualistisch wollende Weise nicht angelegt ist, wird immer wieder auf die Auffassung zurückkommen, welche nun schon häufig begegnet: er war einer der größten Theatraliker aller Zeiten, der aber seinem Werk so viel künstlerischen und menschlichen Gehalt zu geben wußte, daß er auch zu den Schaffenden gezählt werden muß. Seine Schaffensgewalt überwältigt, selbst wenn sein Grundtrieb uns widerstrebt. In solchen Antithesen spricht sich das Problematische in Wagner sonderlich deutlich aus.“ „... Daß... die durch tausend Leitungen unserer Zeit vermittelte Wesensart Wagners auf das innere Antlitz dieser Zeit bestimmend mit eingewirkt hat, sehen wir nicht nur an — ‚Richard II.‘ Und zweifellos ist es einerseits diese heftige Sucht, sich und seine individualistische Kulturtheorie vor- und aufzudrängen, andererseits seine stark erotisch determinierte ‚Erlösungs-Idee‘, die zusammen für so viele das Gefühl ergeben, mit Wagner niemals einen reinen Herzensbund schließen zu können; allzusehr ist dies Bild entfernt von dem, weswegen wir sonst das Genie heiligsprechen. Es ist ein kleiner Schritt von hier zu dem Wunsch, daß in der künstlerischen Kultur die Vorherrschaft des Theater-Genies, das die klarsten Höhen nicht kennt, endlich aufhöre und wieder mehr Raum werde für Beethoven, Bach, Mozart, Schubert und den großen Unbekannten, durch den sich das 20. Jahrhundert XII. 22.

wieder zum reinen Geist bekennen mag . . .“ — Das Heft enthält ferner noch die Artikel „Wagner und das deutsche Theater“ von Ferdinand Gregori, „Zur Psychologie des Leitmotivs“ von Wolfgang Schumann und „Wagner und das Altdeutsche“. Im letzten Artikel heißt es u. a.: „ . . . Sehen wir von Thomas wenigen Gestalten ab, die einfach der Bühne dienen sollten, und von den ganz wenigen edlen Bildern, wie seiner ‚Gralsburg‘ — so finden wir unter den tausend Wagnerbildern fast nichts als eine Theaterei von geradezu erschreckender Pose und Phrase. Gut, daß sie meist in Prachtwerken zu hohen Preisen steckt und deshalb zu teuer ist, als daß sie am Verderben des Publikums in weiten Kreisen mitarbeiten könnte! Aber auch in Öl und Tempera haben wir die lächerlichen Wotanmimen, die wir für Allväter halten sollten, die Siegfriede mit den gebrannten Haaren, die Kunstreiterinnen-Walküren, die Blumenmädchen-Balleteusen, die marinierten Riesenheringe und Riesenaale, die uns als Drachen erschrecken sollen. All das hat immerhin auch mitgewirkt, um das Bayreuther Werk in den Köpfen zu vertheatern . . .“

DIE GRENZBOTEN (Berlin), vom 21. Mai und 4. Juni 1913. — „Emil Ludwig contra Richard Wagner.“ Von Fritz Reck-Malleczewen. Verfasser sieht in der neu einsetzenden Anti-Wagnerbewegung eine Reaktion auf die zum Widerspruch herausfordernde „kritiklose, zum Teil anmaßende Verhimmelung Wagners“. „ . . . ist es etwas anderes als hysterischer Kult, wie sich Glasenapp in seiner Biographie gebärdet? . . . Begreift man es, wenn man an diese tausend Torheiten denkt, daß alle, die sich einmal in den Traum von dem makellosen Ideal- und Universalmeister wiegen ließen, mit einem Katzenjammer ohnegleichen erwachen mußten, als sie die rauhe Wirklichkeit eines erbittert durchkämpften, mit einem fanatischen Willen zur Wirkung durchfochtenen Lebens sahen? Was aber hat diese Entzauberung mit dem Wert eines Werkes zu tun, wie er sich dem enthüllt, dem Hysterie nicht den Blick trübt? . . .“ Verfasser rechnet zu dem „Intellektualismus im Wagneraufnehmen“ u. a. „nicht nur das Bestreben, im ‚Ring‘ nur das Handbuch einer gewissen Philosophie zu sehen, sondern auch die ganze Theoretisiererei über das Musikdrama in seinem Unterschied von der Oper und — als Sünde wider den heiligen Geist der Musik — ihr Aufnehmen mit dem Verstand, der an den Wagnerschen Motiven haftet und aus ihrer Wiederkehr und ihrer Variierung ein gedankliches Gebäude sich zimmert. Auf diesem Boden aber sind sie beide gewachsen, Wagnerianer von gestern und Wagnergegner von heute . . . Daß die Gegner bei aller Feinfühligkeit nicht diese Gemeinschaft bemerkt haben, daß sie, die trefflichen Kritiker, nicht Wagner den Künstler und Wagner den Lehrer zu unterscheiden vermochten, ist die Tragikomödie dieser neuen Bewegung, die Ludwig um sich sammeln will. Uns . . . kann es nicht ändern. Uns war er stets ein Größter, nie der bisher ungeborene Allumfasser. Wir wußten, daß ihm, wie jedem Künstler Grenzen gezogen sind. Um des Jammers und der Lust seines Spiels und seiner Töne lieben wir ihn, nicht um seiner Philosophie. Mit der umgürte sich niemand als Waffe, wer kritisch gegen eine Kunst zu Felde zieht. Denn sie ist Leben und will vom Leben gerichtet sein. Wer sie mit der Theorie zerfetzen will, findet meist nur ihre Maske, die die schelmische ihm hinterlassen hat. Sie selbst ist ihm lächelnd längst entwichen.“

DIE SCHAUBÜHNE (Berlin), 9. Jahrgang, No. 19 bis 25. — „Wagner.“ Von Leopold Ziegler. „ . . . Die Schwierigkeiten, zur Musik eine entsprechende Dichtung, ein adäquates Drama zu finden, die die Geschichte der Oper von Gluck und Mozart bis zum Komponisten des ‚Corregidor‘ erfüllen, sind nie zu überwinden, weil sie im Wesen der Sache gründen. Immer muß das Drama des Dichters mit dem Drama des Musikers streiten, denn immer kann der Musiker in den Gestalten,

die ihm der Dichter darbietet, nur zufällige Personen und symbolische Erscheinungen der unendlich vielen Handlungen erblicken, die zur Musik möglich wären. Das zu verschleiern, ist so unmöglich wie gefährlich. Es war eine Verhehlung dieser Gebrechlichkeit, wenn Wagner das Musikdrama den einzelnen Künsten sowohl seiner möglichen Wirkung als seinem ästhetischen Werte nach überordnet. In Wahrheit beraubt der Charakter des Verhältnisses von Klang und Wort und von Musik und Bühnendrama das Gesamtkunstwerk des unersetzlichen Vorzuges innerer und notwendiger Einheit. Die Übersetzung musikalisch akustischer Wahrnehmungen und Vorstellungen in Bühnen-Gestalten und Bewegungen ist so wenig ein Akt ästhetischer Notwendigkeit oder Zweckmäßigkeit, wie die Verschmelzung von Wortklang und Wortsinn vollziehbar ist. Aus alldem ist zu folgern, daß die Oper (um . . . diesen doch gar nicht anrühigen Begriff wieder in seine Rechte einzusetzen) nur dort einigermaßen ungetrübt als Kunstwerk zu genießen ist, wo man die Zufälligkeit der Verbindung der einzelnen Künste nicht gewaltsam verstecken will. Das heißt: wo die innere Zwanglosigkeit des Verhältnisses von Musik, Wort und Bühnendrama gewahrt bleibt, und wo jederzeit offenherzig eingestanden wird, daß nur Gleichnisse und Sinnbilder der musikalischen Zustände die Bühne wie eine geistreiche Improvisation beleben: eine verschwebende und zarte Welt. Man schmiede die Musik nicht mehr sklavisch an das Drama, man gestehe vielmehr aufrichtig das Kompromiß, die Übereinkunft ein. Man wähle Dichtungen, die eines zufälligen Charakters nicht entbehren und wie aus dem Stegreife erdacht und hingeworfen scheinen, mit singbaren Worten und behenden Gestalten, die so individualisiert wie möglich sind. Je weniger das zur Musik erdachte Drama verallgemeinert und typisiert, je bestimmter, ob auch skizzenhaft, die Umrisse seiner Figuren sind, desto glücklicher ergänzt es die unbestimmbare Zuständlichkeit, die die Musik hervorruft, desto weniger bindet es die Phantasie an seine gegenständlichen Erschaffungen, an seinen Sinn. Alsdann zieht das Drama wie ein Traum vorüber, ein Traum, den die Klänge des Orchesters für die Stunde wunderbar geboren haben. Vielleicht daß die Zukunft dann wieder besitzt, was die Gegenwart vermißt: den produktiven Hörer statt des gequälten Deuters.“

DIE WARTBURG (Leipzig), 12. Jahrgang, No. 21 und 22. — „Richard Wagner als deutscher Prophet.“ Von Haun. „Allmählich, ganz allmählich bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß Richard Wagner mehr sein wollte als ein Musikante, daß es ihm nicht darum zu tun war, melodiose Tonwerke zu schaffen, wie sie Mozart und Flotow uns geschenkt, sondern daß er etwas ganz anderes gewollt hat, wobei ihm die Musik nur Mittel zum Zweck war. Und das scheint mir die Tragik Richard Wagners zu sein, daß man seine Musik in den Mittelpunkt gerückt hat und über ihr völlig vergaß, was der Meister mit ihr wollte. Zur Hundertjahrfeier im Mai wird man allerorten vom großen ‚Tondichter‘ reden und schreiben, wird man fragen, ob sein ‚musikalischer Stil‘ der Stil der Zukunft sei oder nicht. Alles gut und schön. Und die Fachleute werden sich auch darüber unterhalten müssen. Aber endlich ist's an der Zeit, daß Wagners eigentliches Lebenswerk zur Geltung komme, daß wir ihn auffassen als den, der er sein wollte. Und zeitlebens hat der Mann sich zum Wecker der deutschen Volksseele berufen gefühlt. Prediger des Deutschtums wollte er sein; seinem Volk, das, wie er glaubte, dekadent geworden war, den Weg zum Leben und zur Sonnenhöhe zeigen. So ist und bleibt er ein deutscher Prophet, so gut wie E. M. Arndt es ist. Nur daß er seine ganz eigenen Wege geht. Nur daß es für ihn ein einziges Mittel gibt, sein deutsches Volk aufzuwecken aus tiefem Schlaf und langsamem Sterben: die Musik.“ — „Richard Wagner und Rom.“ Von Wolfhardt. — „Richard Wagners ‚Jesus von Nazareth‘.“ Von

16*

J. Kniese. Über den Entwurf des Wagnerschen Christus-Dramas. „... Die Gründe zur Aufgabe des Dramas sind nur zu verständlich, wenn wir die Geistesrichtung der damaligen Zeit, den materialistischen Zug in der Philosophie betrachten, — aber doch ist die Nichtvollendung des Christus-Dramas bedauerlich im Hinblick auf die mehr und mehr zunehmende idealistische Anschauung unserer Zeit, nachdem der Materialismus mit seiner den Menschen erniedrigenden, entwertenden und zur Vernichtung seiner selbst treibenden Tendenz seinen Höhepunkt überschritten hat ...“

DAS FREIE WORT (Frankfurt a. M.), 1913, No. 5. — „Richard Wagner in der Walhalla.“ Von Walter Rauschenberger. „Richard Wagner ist in die Walhalla eingezogen! Damit hat derjenige deutsche Künstler, der wohl die größte internationale Berühmtheit genießt, der den deutschen Namen in die fernsten Kreise getragen hat, die höchste äußere Ehrung erfahren, die zu vergeben war.“ „Die Walhalla bei Regensburg ist die Stätte, an der die Bedeutung des deutschen Volkes gleichsam mit einem Blick überschaut werden kann; es soll in ihr alles das versammelt sein, was unsterblich ist am deutschen Volk, von dem man noch reden wird, wenn unser Volk längst untergegangen ist. Zu diesen Unsterblichen gehören auch Schubert, Schumann und Brahms, die sämtlich in der Walhalla fehlen. Noch mehr vermißt man den Grundstein unserer Musik: Johann Sebastian Bach ...“

LEUCHTTURM FÜR STUDIERENDE (Trier), vom 1. Juni 1913. — „Richard Wagners Werk.“ Von Friedrich Kronseder. „Das Ringen eines genialen Menschen mit seinem Genius und sein Sieg über diesen ist nicht ein Niederzwingen des Hohen und Großen in ihm, sondern ein ständiges Überwinden alles Niedrigen, aller Trägheitswiderstände innen und außen, ein Abringen des Segens. Dieser Segen, den ein Genie, ein Künstler spendet, fällt nicht geschenkt und mühelos in den Schoß. Nicht die Anlage, sondern die zur vollen Blüte und Fruchtbarkeit entfaltete Anlage ist das eigentliche Genie. Und dieses Entfalten kostet tausend Kämpfe. Wie die Berge ihr Emporragen über die Ebene gewaltigen Erdkatastrophen verdanken, wie jedes Leben nur unter Schmerzen geboren wird, so entspringen die Werke wahrer Kunst auch nur aus inneren Katastrophen, aus gesteigertem, vertieftem Leben, aus Opfern und Leiden. Sie sind wahr, insofern sie echtes Menschenleben darstellen. Sie sind typisch, insofern sie in vergrößertem Maßstab das zeigen, was schließlich jeder mehr oder weniger auch in sich erlebt. Nur erlebt es nicht jeder in solch starkem Grad, und kann es nicht jeder so vollendet nach außen projizieren. Ein jeder ist in den verschiedenen Phasen seines Lebens ein Stück Holländer und Tannhäuser, Lohengrin und Parsifal, wenn anders von einer inneren Entwicklung überhaupt die Rede ist ...“

DER NEUE WEG (Berlin), 42. Jahrgang, Heft 20 und 24. — Heft 20. „Richard Wagner.“ Von Ernst Edgar Reimérdes. Biographische Skizze. — „Wagners ‚Parsifal‘.“ Von W. Aron. „... Der Künstler schildert ein Ideal, das der Mensch nicht besitzt. Der große Melancholiker in Wagner — der größte in der Musik, wie ihn schon Nietzsche empfand — gab dem ganzen Kunstwerke mit dieser Schwermut noch eine persönliche Stimmungseinheit, die die gedankliche und die Gefühlseinheit des Parsifal noch steigert und dieses Symbol der erlösten Welt noch weihe- und wertvoller macht.“ — Heft 24. „Richard Wagner.“ Von W. Aron. „... Heute noch und von neuem wieder tobt der Kampf um Richard Wagner. Und doch ist es gerade bei ihm leicht, seine Absichten zu erkennen und sie mit seinen Taten zu vergleichen, da er selbst so klar, wie kaum ein anderer Künstler, seine Ziele wie seine Mittel auseinanderzusetzen wußte. Man kann ihm nicht gerecht werden, wenn man ihn als Musiker oder als Dichter betrachtet. Seine

musikalischen Leistungen haben ihm zweifellos eines der größten Kapitel in der Geschichte der Musik eingeräumt; seine dichterischen lassen ihn seinen Enthusiasten von einem nationalen Standpunkte aus als einen der größten deutschen Dichter erscheinen. Bei seiner Bewertung aber darf nicht vergessen werden, daß für ihn seine Dichtung wie seine Musik nur die Mittel zu einem höheren Zwecke waren, und daß er mit diesem Ideal, zu dessen Verwirklichung er sie als erster verwendete, weder in die Geschichte der Musik noch in die der Literatur gehört, sondern in die Geschichte der Kunst, der er damit einen neuen Zweig menschlicher Geist- und Kulturentwicklung einfügt: Die Theaterkunst.“ — „Bayreuth-Lexikon.“ Von Ludwig Lewin. „Es gibt Dinge, die so zur ‚Allgemeinen Bildung‘ gehören, daß man sich schwer blamieren würde, wollte man durch eine entsprechende Frage sein Nichtwissen dokumentieren. Eine solche Frage der ‚Allgemeinen Bildung‘ und des — noch allgemeineren — Nichtwissens ist der Begriff Bayreuth, von dem im folgenden, der instruktiveren Orientierung wegen alphabetisch geordnet, die Rede sein soll.“ Die Schlagwörter sind: Anfänge; Bau des Bühnenfestspielhauses; Charakteristik des Gebäudes; Denkschrift über Bayreuth; Entstehung des Baues; Festspiele; Gedanke von Bayreuth; Hauptmitwirkende; Inszenierung; Kassenverhältnisse; Lex Parsifal; Massenpetition; Nationalinteresse; Öffentlichkeit; Publikum in Bayreuth; Reise nach Bayreuth; Stipendienstiftung; Tradition von Bayreuth; Überschwenglichkeit und Überschätzung; Villa Wahnfried; Zukunft. „Die schlichte, efeuberankte Steinplatte im Garten des Hauses, unter der der Meister ruht, weihet für immer die Stätte. Und Bayreuth wird (wie ja auch der seit Jahren überall aufgeführte ‚Nibelungen-Ring‘ dort immer zuerst vergriffen ist) auch nach Freiwerden des ‚Parsifal‘ und aller übrigen Werke und trotz vielleicht genau gleichen, vielleicht vollkommeneren Aufführungen in New York, Monte Carlo, meinetwegen Inowrazlaw, immer Bayreuth bleiben.“ — „Eine Wagner-Erinnerung von Friedrich Holthaus. Amüsante Plauderei über eine zu Ehren Richard und Cosima Wagners am 12. April 1875 veranstaltete Feier im Hannoverschen Künstlerverein, die um ein Haar nicht zustande gekommen wäre.

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig), No. 3646. — „Das Leben Richard Wagners.“ Ein Überblick von C. Fr. Glasenapp. „... immer noch fehlt seinem Volk das Bewußtsein von seiner Gabe, die bloß rezeptive Fähigkeit, sie würdig zu empfangen und in sich aufzunehmen, nebst allen moralischen Pflichten, die sich damit verknüpfen. Die umgebende Menschheit geruht, das Erhabene, zu dessen Besitzergreifung sie nur die Hand auszustrecken brauchte, nicht eher anzunehmen, als bis es trivialisiert und seiner höheren Absicht entkleidet, diese ihm bis zur Unkenntlichkeit abgestreift ist. Ja, sie feiert die 100jährige Wiederkehr seines Geburtstages, indem sie ihn gleichzeitig verleugnet und die Erfüllung seines tiefbegründeten letzten Willens fern von sich abweist, um mit seiner wehevollsten Schöpfung Handel zu treiben. Dies ist, im Leben wie über sein Leben hinaus, das Verhältnis des deutschen Volkes zu seinem schöpferischen Genius. Gibt es eine Verwandtschaft zwischen ihm und diesem Volke, dem er doch andererseits durch seine Geburt angehört! Oder steht ein fremder Dämon zwischen beiden? ...“ Wenn das deutsche Volk, führt Verfasser weiter aus, die Lehre Wagners — „Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen betreiben, nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen“ — „von seinem größten Sohne gelernt haben wird, dann wird es keines ‚Parsifal-Schutzes‘ mehr bedürfen; dann wird auch die jugendfrische Kunst Siegfried Wagners in ihrem Wesen begriffen werden und er der Liebling aller Deutschen sein. Bei der 100jährigen Wiederkehr von Richard Wagners Geburt sind wir noch weit davon entfernt ...“

— „Richard Wagner und die Frauen.“ Von Hugo Dinger. „... Wagners Frauengestalten sind Idealfiguren. Aber es wäre gänzlich verfehlt, in ihnen nichts weiter zu sehen als dichterische Ideen, fleischlose Idole, denen alle Naturwahrheit und Realistik fehlen. Idealität und Naturwahrheit schließen sich in der Kunst nicht aus; gerade die höchste Leistung ist es, beides restlos miteinander zu verschmelzen, die Wahrheit nicht zu opfern oder sie zu übergehen, sondern sie als das Material zu gebrauchen, aus dem das Ideal gestaltet wird, welches die Wahrheit gleichsam wie eine höhere, schöne Form in sich aufnimmt und einschließt. Und auch hierin bewährt sich Wagner als Künstler erster Größe. Wie in Michelangelo's Übergestalten die Naturwahrheit menschlichen Leibes bis in die feinste anatomische Einzelheit hinabreicht, so zeigen auch Wagners Frauengestalten eine Naturwahrheit der weiblichen Seele bis in die zartesten und tiefsten Regungen ... immer bleiben seine Frauencharaktere weiblich, niemals sehen wir sie mit Idealen und Ideen behängen, die etwa nur in der Brust eines Mannes aufkeimen könnten ...“ — „Richard Wagner.“ Gedicht von Johannes Trojan. — „Richard Wagner und die Dekorationskunst.“ Von Carl Hagemann. „... so stehen wir gerade heute mitten in der großen Aufgabe, den Werken Richard Wagners eine neue Bühnenform zu geben — eben die Form, die unserem Empfinden und unserem Geschmack entspricht. Wir sehen die führenden Theater in diesem Sinne größtenteils schon an der Arbeit. Hat doch vor einigen Wochen sogar das Berliner Opernhaus mit einer neuen Inszenierung der ‚Walküre‘ das Werk einer szenischen Neuschöpfung des ‚Nibelungen-Ringes‘ begonnen. Und es scheint, als ob uns gerade das Jubiläumsjahr, das wir jetzt allerorten festlich begehen, auf diesem Wege einen tüchtigen Schritt weiterbringen wird. Durchaus im Sinne des Meisters. Denn ohne Zweifel wäre er der erste, der einer unserer heutigen künstlerischen Kultur entsprechenden Neuinszenierung seiner Werke Wort und Tat leihen würde, wenn er heute noch unter uns lebte.“ — „Richard Wagner-Medaillen.“ Von Arthur Bauckner. „... Wollte man die auf Wagner zielenden Medaillen alle zusammenstellen, so könnte man wohl gegen 100 Stück beibringen. Freilich wäre einer solchen Sammlung kaum ein anderer Erfolg beschieden als die Vermittlung des bestimmten Eindrucks, daß hier zwar viele ‚Berufene‘, doch nur wenige ‚Auserwählte‘ an der Arbeit gewesen ...“ — „Richard Wagner-Denkmäler.“ Von G. J. Wolf. „... schier unüberbrückbar erscheinen die Schwierigkeiten, wenn die irdische Hülle nicht zum Genie, das sie birgt, die äußere Erscheinung nicht zum Prinzip, das sich in ihr inkarniert, passen will. Es ist so bei Richard Wagner. Eine alltägliche Erscheinung war der große Meister der Töne, ein Mensch mit banalen Menschlichkeiten, und die Steigerung insbesondere, die seine Erscheinung durch den mächtigen Schädel mit dem merkwürdig vorgeschobenen Kinn und dem gleichsam entsinnlicht in sich geschlossenen Mund erfuhr, wirkt mehr grotesk als imposant. Oder — ins Ästhetische transferiert — Wagners Erscheinung kann wohl den Maler reizen, dessen freiere und mehr flexible Kunst ein getreues Abbild der Erscheinung geben kann, aber sie muß den Plastiker verzweifeln machen, der diese Gestalt und dieses Antlitz zu Trägern der von Wagner gepredigten und in seinen Tonschöpfungen bekundeten Ideen ummodelln soll. Mit anderen Worten: es ist schwer, unendlich schwer, ein Wagner-Denkmal, selbst schon eine Wagner-Büste, zu schaffen, ohne sich der Allegorie oder symbolischer Attribute zu bedienen ...“ — „Die Karikatur als Wegbahner.“ Von Eduard Fuchs. „... Keine Erscheinung steht isoliert im Rahmen der Zeit und der Dinge und darum auch Richard Wagner nicht. Aber gerade darum, weil sich die Tendenzen der Zeit in ihm erfüllten, wie sie sich in

anderer Weise zu anderen Zeiten in einem Luther, Dürer, Rembrandt, Beethoven, Goethe, Schiller, einem Freiherrn vom und zum Stein usw. erfüllten, sammelte sich in ihm auch das Unterscheidende gegenüber dem, das durch sein Werk überwunden und abgelöst werden sollte. Und gerade dieses Unterscheidende wurde durch die Karikatur bekannt. Denn daran mußte und konnte sie, kraft der Gesetze, denen sie folgt, allein anknüpfen, und zwar jeden Tag von neuem, weil der Widerspruch, den seine Propaganda auslöste, ebenso naturgemäß ganz ungeheuer war. Man kann mit vollem Rechte sagen, daß allmählich die gesamte geistige Physiognomie Richard Wagners, jede Seite seines künstlerischen Reformprogramms auf diese Weise ins grellste Licht der weitesten Öffentlichkeit gerückt wurde. Es gab damals kein Witzblatt der Welt, das sich nicht mehr oder weniger häufig mit ihm beschäftigte . . .“ — „Richard Wagner und das Opernschaffen der Gegenwart.“ Von Karl Storck. „ . . . Wagners Musikdramatik ist Weltanschauungsdramatik. Sein ganzes Schaffen ist erfüllt vom Erlösungsgedanken . . . Und diese Erlösung wird gewonnen durch das Verzehren des eigenen Selbst, durch Selbstverneinung. Die Welt Schopenhauers ist hier künstlerisches Ereignis geworden. Gegen diese Weltanschauung lehnte sich das innere Volkstum auf, und darum jauchzte es der brutalen Bejahung einer ‚Carmen‘ zu, dieser heroischen und in ihrer Art grandiosen Verkündung des Rechtes der Instinkte. Darum wurde es ergriffen von der Entfesselung aller Leidenschaft, wie sie der Verismo bot, darum wurde es auf der anderen Seite entzückt von den Herrlichkeiten einer nur den Gesetzen der Schönheit gehorchenden Welt (Mozart), freute es sich an der einfältigen Alltäglichkeit Lortzings, ersehnte es ein bewußtes, heiteres Theaterspiel. Und während die aus Elementen Lortzings und Wagners gemischte Volkstümlichkeit von Kienzls ‚Evangelimann‘ sich das ganze deutsche Theater eroberte, bleibt dieses trotz aller Bemühungen verschlossen dem volkstümlich vorgetragenen Erlösungsgedanken, der den Kern aller Opern Siegfried Wagners bildet. Es ist bezeichnend, daß Richard Strauß, diese urjournalistische Natur, dem Tage die Erfüllung seines Sehns brachte (‚Rosenkavalier‘, ‚Ariadne‘). Diese ganze Richtung ist nicht so unwagnerisch, wie man auf den ersten Blick meint, ganz abgesehen davon, daß sie musikalisch Wagner voraussetzt. Denn eben die ‚Meistersinger‘ stehen außerhalb der Erlösungswelt der anderen Wagnerischen Dramen, und von ihnen führen unzerreißbare Fäden zu Peter Cornelius’ ‚Barbier von Bagdad‘, zu Hermann Goetz’ ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘, zu Verdi’s ‚Falstaff‘, Ursprungs ‚Das Unmöglichste von allem‘, d’Albert’s ‚Abreise‘ und zum ‚Rosenkavalier‘ von Strauß . . .“ — „Richard Wagner als Schriftsteller.“ Von Wolfgang Golther. „ . . . Seine Schriften sind aufs innigste mit seiner Kunst und seinem Leben verwachsen, sie sind aus der Not geboren, um alle Hemmnisse, die der Schöpfung und Verwirklichung des Kunstwerks entgegenstanden, zu überwinden. Sie sind nach außen gewendet, wenn Wagner das Bedürfnis nach Mitteilung an Freunde und Bekämpfung von Feinden fühlt; sie sind tief sinnige und begrifflich fein durchdachte Selbstgespräche, wenn der Meister an großen Wendepunkten seiner künstlerischen Entwicklung sich selbst über seine Ziele klar werden will.“ „Aus der Ferne gesehen, gruppieren sich alle Schriften Wagners um zwei Ideen: die Geburt des deutschen Dramas aus dem Geiste der Musik und die Entstehung einer deutschen Kultur, zu der die Kunst ein Erziehungsmittel ist.“ — Das reich illustrierte Heft enthält ferner noch interessante „Persönliche Erinnerungen an Wagner“ von Jules Massenet und Camille Saint-Saëns.

Willy Renz

Fortsetzung folgt

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

248. **Paul Stefan: Das Grab in Wien.** Eine Chronik. Erich Reiß Verlag, Berlin. (Mk. 2.—.)

Früher schrieb man seine Memoiren, Erlebnisse, Erinnerungen, Denkwürdigkeiten usw., wenn man im Leben mit Recht oder zu Unrecht eine Rolle gespielt hatte und die Muße des Alters zu einem beschaulichen Rückblick verwenden wollte. Paul Stefan ist noch jung; und er erzählt, was er in einem verhältnismäßig kurzen, nur subjektiv abgegrenzten Zeitraum (1903—1911) erlebt hat. Daß er seine Schilderungen „Eine Chronik“ nennt, ist durch die chronologische Aneinanderreihung der einzelnen Skizzen und Augenblicksbilder keineswegs hinreichend motiviert. Denn jede Chronik will und soll ein klares, umfassendes Zeitbild bieten; während Stefan nur das aufzeichnet (und sehr subjektiv wertet), was sich in Wien und anderswo innerhalb seines Gesichts- und Bekanntenkreises abgespielt hat. Daß ein Hügel, aus nächster Nähe betrachtet, weit größer erscheint als ein hundertmal höherer Berggipfel in der Ferne, berücksichtigt der Verfasser nicht. Ihm ist alles groß, was unmittelbar vor ihm steht oder gestanden hat. Und nur das sieht er. Seine göttliche, unbekümmerte Naivetät, seine begeisterte Fürsprache für alles Liebgewonnene erfreuen und erfrischen; aber freilich: in sachlicher Hinsicht überzeugt er selten. Am stärksten wirkt er da, wo er persönliche Erlebnisse im Telegrammstil wiedergibt; am schwächsten da, wo er etwas beweisen will. Überaus charakteristisch prägt sich auch in diesem Buche seine Wiener Eigenart aus: Er schimpft wie jeder gute Österreicher auf Wien und die Wiener, aber er kann sich von der schönen Donaustadt nicht trennen; er spricht von seiner Einsamkeit, aber wenige haben so viele und so viel vorteilhafte Bekanntschaften gemacht wie er; er vermag alles Künstlerische in sich aufzunehmen, aber er verspürt keinen Drang, selbst ursprüngliche Kunstwerte zu schaffen; er ist immer geistvoll (im berlinischen Sinne, j statt g) und immer anregend, aber niemals rein sachlich und niemals sehr tief; er plädiert für Ansorge (als Komponisten), für Mahler, für Fried und viele andere, aber er verfügt über keine weiteren Beweismittel als über seinen subjektiven Enthusiasmus; er ist gewiß ein ungewöhnlich begabter Schriftsteller und Feuilletonist, aber mehr Kunstliebhaber als Musiker, Maler und Dichter (für einen Musiker hielten ihn bisher viele, weil er vorwiegend über Musik schreibt); er sucht dem Lebensvollen und Lebenswerten in der Kunst auch durch die vorliegende Publikation zu nutzen, aber er gibt ihr einen Titel, der eine Leichenrede vermuten läßt; kurzum: er ist ein Wiener. Wer Stefans Schriften über Mahler, wer seine Fried-Biographie kennt, dem braucht nur gesagt zu werden, daß es sich bei dieser „Chronik“ zwar um ein weiteres Stoffgebiet, aber um den gleichen Stil, die gleiche Art der Darstellung handelt. Schönbergs Sextett z. B. wird als „nachklassisch in der Zeit, klassisch im Range“ bezeichnet. Daß ein noch nicht einmal ernstlich umstrittenes, ultramodernes Werk als „klassisch“ gelten soll, ist gewiß eigenartig.

Über den Text zum „Rosenkavalier“ sagt Stefan: „Ich muß die Dichtung Hofmannsthal's verteidigen.“ Warum er's muß, verrät er nicht. Er muß; das genügt. Für ihn wie für den Leser. — Nein, das ist keine „Chronik“, auch kein ernstzunehmender „Versuch, eine noch nahe Vergangenheit zu fassen.“ Immerhin kann man das Buch zur Benutzung — in der Elektrischen etwa — angelegentlichst empfehlen: Es ist „fesselnd“ geschrieben, und die Lektüre läßt sich vermöge der mosaikartigen Zusammensetzung des Inhaltes auf jeder Seite unterbrechen.

Dr. Richard H. Stein

249. **Géza Graf Zichy: Aus meinem Leben.** Zweiter Band. Verlag: Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1913. (Mk. 5.—.)

Dem vor Jahresfrist erschienenen, so beifällig aufgenommenen ersten Band dieses Memoirenwerkes ist jetzt ein die Jahre 1874—1882 umfassender (vorläufig) Schluß-Band gefolgt. Abgesehen von dem Robert Volkmann gewidmeten Einleitungskapitel, das die Eigenheiten dieses umständlichen Sonderlings mit köstlicher Frische und wirkungsvoller Komik widerspiegelt, gruppiert sich der Inhalt des ganzen Buches um die Gestalt des von Zichy aufrichtig verehrten Meisters, dessen stolze Devise war: „Ich kann warten und meine Schulden sind stark“, Franz Liszt. Außer einigen Dutzend Briefen findet sich hier eine Fülle prächtiger Anekdoten und Aussprüche Liszts, die uns von neuem einen tiefen Blick in das gütige Herz dieses seltenen Menschen erschließen. Auch die Schilderung der eigenen Reiseerlebnisse des Autors als „Fahrender Spielmann“, der Triumph des einarmigen Virtuosen, ist reich an heiteren Episoden und charakteristischen Zügen. Wenn trotz der Fülle und Bedeutung des Materials der Eindruck bei der Lektüre hinter dem des ersten Bandes zurückbleibt, so liegt das an der hier oft sprunghaften und fragmentarischen Darstellung.

250. **N. de Gutmansthal: Souvenirs de F. Liszt. Lettres inédites.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 2.—.)

Als Liszt auf seiner letzten Konzertreise 1847 nach Odessa kam, fand er in dem gastfreien Hause des österreichischen Generalkonsuls Gutmansthal freundlichste Aufnahme. Aus den ursprünglich rein geschäftlichen Beziehungen der beiden Männer entwickelte sich bald ein aufrichtiges Freundschaftsverhältnis, bei dem ausnahmsweise einmal Liszt der empfangende Teil werden sollte. Das Interessante an den hier von dem Sohne Gutmansthal's veröffentlichten wenigen Lisztbriefen sind die Streiflichter, die daraus auf Liszts ersten Aufenthalt bei der Fürstin Wittgenstein in Woronince fallen und vor allem auf die Stellung die deren Mutter in dem bald anhebenden tragischen Ringen um die eheliche Vereinigung der beiden Liebenden einnahm. Gutmansthal spielte später, als die Fürstin aus Rußland verbannt und ihr ein direkter brieflicher Verkehr mit der Mutter unmöglich gemacht wurde, den sich treu bewährenden Vermittler. — Der den Briefen beigefügte Text ist recht dürftig und tischt u. a. die schon ungezählte Male widerlegte d'Agoult-Anekdote von der hochmütigen Zurückweisung der „Madame Liszt“ von neuem auf. Solche

Albernheiten scheinen sich wie ein böser Fluch in der Lisztliteratur fortzuerben. Es geht ja auch nichts über ein wirksames Bonmot, mag's nun wahr sein oder nicht. Dr. Julius Kapp

251. **Olga Stieglitz:** Einführung in die Musikästhetik. Verlag: J. G. Cotta, Stuttgart und Berlin 1912. (Mk. 3.50.)

Dieses Buch erscheint mir recht empfehlenswert, weil es den heiklen Stoff mit geschickter Anpassung an das durchschnittliche Auffassungsvermögen des Musikers und mit Vermeidung jeder Phrase behandelt. Es herrscht ein sachlicher Geist in ihm, ohne daß doch darum die Darstellung trocken wäre. Klar ist sie jedenfalls immer, vielleicht hin und wieder zu klar, indem die Probleme eine zu abgekürzte (nur scheinbar) selbstverständliche Behandlung erfahren. Doch kann man auch hier zugeben, daß eine solche skrupelfreie Darstellung zur ersten Einführung in ein schwieriges Geistesgebiet am besten taugt. — In elf Kapiteln erhält der Leser über folgende Fragen Aufschluß: Begriff und Wesen der modernen Ästhetik; Die Stellung der Musik im Kreise der Künste; Ton und Harmonie; Rhythmus, Dynamik, Melodie; Charakter der Tonkunst; Inhalt der Tonkunst; Programmmusik; Musik mit Text; Das Schaffen der Musik; Nachschaffen und Genießen der Tonkunst; Der Zweck der Tonkunst. Daß ich über viele Einzelheiten und manche Punkte anders denke als die Verfasserin, wird leicht begreiflich erscheinen. Aber ich glaube, wie ich das Buch mit Interesse las, so werden auch andere nachdenkliche Musiker ihm im ganzen zustimmen, und sehr viele sollten es zu ihrer Belehrung zur Hand nehmen.

252. **Max Burkhardt:** Johannes Brahms. Ein Führer durch seine Werke. Globusverlag, Berlin W. (Mk. 1.—.)

Das kleine Buch ist für Liebhaber bestimmt, die das Kunstwerk des Meisters als Ganzes erstmalig überblicken möchten. Es gibt diesen eine kurze Lebensbeschreibung und einige allgemeine musikästhetische Wertungen an die Hand. Den Hauptteil des Inhaltes bilden kurze Einführungen zu den einzelnen Werken, deren Hauptthemen durch Notenbeispiele herangezogen werden. Eine Anzahl Bilder versuchen das leibliche Bild des Meisters und seiner Umwelt zu erwecken. Schließlich weist ein Führer durch die Brahmsliteratur weitere Wege zur Kenntnis des Künstlers und zum Verständnis seines Schaffens. Somit ist das kleine Werk wohl geeignet, zu leisten was es anstrebt, und wird vielen willkommen sein.

Hermann Wetzel
253. **Jean Chantavoine:** Musiciens et Poètes. Verlag: Felix Alcan, Paris 1912. (Fr. 3.50.)

Das Buch mag im Grunde sachlich nicht übermäßig viel enthalten, was auf deutsch nicht auch schon irgendwann und irgendwo gesagt worden ist. Aber die Art, wie dieser Franzose die mehr oder weniger bekannten Dinge sagt, wie er manches anders sieht, als wir es sehen, diese Besonderheit gibt dem Buch seinen Reiz und hält unser Interesse wach, selbst dort noch, wo wir widersprechen möchten. Da zeichnet Chantavoine zum Beispiel ein Porträt Schumanns. Es ist nicht unser Schumann. Manches stimmt einfach nicht, wohl weil der Franzose nicht für alles im Wesen dieses vielleicht deutschesten

Musikers ein Organ hat. Aber andererseits werden wir durch die besondere Art, wie ein kluger, helläugiger Franzose auf die Persönlichkeit Schumann reagiert, auf vieles aufmerksam, was uns bisher entgangen sein mag. Stärker als wir es gewohnt sind, betont der Verfasser Schumanns Krankheit. Von ihr aus faßt er, und man kann sagen mit einer gewissen Berechtigung, den ganzen problematischen Menschen auf. Von hier aus konstruiert er, höchst geschickt, Schumanns vergeblichen Kampf mit der großen Form. Und dabei fallen so feine Worte ab, wie: „Schumann devait mourir avec les derniers vestiges de sa jeunesse“, oder daß das Gleichgewicht zwischen *empression* und *expression*, das das wahre Genie ausmache, Schumann allmählich abhanden gekommen sei. Auch sein Verhältnis zu Heine, zur Literatur, zur Programmmusik sind scharf und treffend gefaßt. Dann aber wieder stören die merkwürdigsten Mißverständnisse. So wenn in der Episode mit Ernestine von Fricken Schumann geradezu etwas wie „*lourde brutalité*“ unterstellt wird, wenn ihm allerlei merkwürdige Erotika angedichtet werden, wenn ziemlich unverblümt ausgesprochen wird, Schumann habe Clara genommen, um sich halb und halb von ihr ernähren zu lassen. Hier und anderswo zeigt sich geradezu eine klare Unkenntnis der Tatsachen. Die Beispiele mögen zeigen, daß das Buch mit Vorsicht benutzt werden muß. Dem, der Bescheid weiß, kann es vielerlei Anregung bringen. Es enthält ferner noch einen ziemlich oberflächlichen Essay über Loewe und die Ballade, in dem als Vorläufer Loewes ziemlich wahllos Johann André, Kunzen, Zumsteeg, Zelter, aber weder Reichardt noch Schubert oder Schumann (diese natürlich als Zeitgenossen) erwähnt werden. Ganz interessant ist die ausführliche Darstellung des Verhältnisses Beethovens zu seinem Neffen. Auch die übrigen Essays über Liszt, Chopin und über Goethes Beziehungen zur Musik sind lesenswert.

Dr. Ernst Neufeldt

254. **René Lenormand:** Étude sur l'harmonie moderne. Verlag: Monde musical, Paris. (Fr. 5.)

Diesem äußerst reichhaltigen, klaren und für den Bedarf des deutschen Theoretikers und Komponisten erschöpfenden Essay über die wichtigsten typischen Fälle von Erweiterung der Harmonik durch die jungfranzösische Schule wäre alsbaldige Übersetzung und weite Verbreitung zu wünschen. Auf Grundlage der klassischen Harmonik — ein Notbehelf, der, wie der Verfasser überzeugend ausführt, heute noch nicht zu umgehen ist — sucht er die organischen Bildungsgesetze in der Denk- und Empfindungsweise, in der Sensibilität und Inspiration der heutigen harmonischen Pfadfinder aufzudecken. Er behandelt an zahlreichen Beispielen u. a. gerade Fortschreitungen in Quarten, Quinten, Sekunden, in Septimen- und Nonenakkorden, harmonischen Querstand, überraschende und ungewohnt scharfe Dissonanzen in Vorhaltsnoten, Vorhaltsketten, akkordischen Durchgängen, Dissonanzen als Abschluß eines Tonstücks, Gleichzeitigkeit verschiedener Harmonieen; künstliche, z. B. ganztonige und sonstige Dur- und mollfremde Tonleitern als Grundlagen der melodischen und harmonischen Gestaltung, —

alles mit jener intimen Lebendigkeit der Anschauung, die nur dem selbstschöpferisch beanlagten Musiker eigen ist. Schlagend bemerkt Lenormand zuletzt, daß die eigentlich diesem modernen Empfinden immanente Theorie nur der zu schreiben vermöchte, der außerhalb der Schule musikalisch zu denken gelernt hätte (der nichts weiß von der Tabulatur). Aber eine bessere und feinere exakte Philosophie der Neuharmonik hätte trotzdem sicher kein anderer Musiker bieten können. Dr. Max Steinitzer

255. Max Grünberg: Führer durch die Literatur der Streichinstrumente. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—).

Vorliegendes Buch stellt den 10. Band der von Xaver Scharwenka auf Anregung des Musikpädagogischen Verbandes herausgegebenen „Handbücher der Musiklehre“ dar. Es soll sich demnach seinem Charakter nach der genannten Sammlung, die Lehrenden und Lernenden ein brauchbares Hilfsmittel zur Weiterbildung zur Verfügung stellt, anschließen. Hält man sich vor Augen, daß es nur der Bruchteil eines großen Arbeitspensums sein soll, so kann man mit dem Resultat zufrieden sein. Es handelt sich um die Literatur der Violine, der Viola und des Violoncello. Naturgemäß konnte nur eine Auslese getroffen werden, die vielleicht nicht immer glücklich zu nennen ist, die aber in der übersichtlichen Form der Zusammenstellung von Nutzen sein kann. Besonders wertvoll und gut durchgeführt ist die Einteilung in zwölf Schwierigkeitsgrade. Auch die eingestreuten Notenbeispiele, sowie erläuternde kurze, kritische Notizen erhöhen den Nutzen des Werkes. Da auch die gesamte Kammermusik einbegriffen ist, wird manchem das Buch als praktisches Orientierungsorgan willkommen sein. Hugo Schlemüller

MUSIKALIEN

256. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 19. Jahrg., 2. Teil, Bd. 39. Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker. Zweite Auswahl: Matthias Georg Monn; Johann Christoph Monn. Bearbeitet von Wilhelm Fischer. Verlag: Artaria & Co., Wien 1912. (Mk. 20.—.)

Der Band bringt eine Fortsetzung der bereits vor Jahren vorgelegten Instrumentalwerke vorklassischer Meister Wiens und sucht nachzuweisen, daß der 1750 gestorbene Matthias Georg Monn mit seinen Symphonieen und Konzerten „der Interessanteste unter den Wiener vorklassischen Komponisten“ sei. Die auf sehr sorgfältigen Studien beruhende und durch ihren objektiven Ton erfreuende Einleitung Fischers bringt uns die beiden Monns (der eine auch zuweilen Mann genannt) etwas näher, weniger als historische Persönlichkeiten, denn als Komponisten. Danach sei M. G. Monn ein Meister gewesen, der in der Instrumentalmusik eine neue Zeit mit heraufführen half (nämlich die Zeit Haydns), ohne sich dabei der in der Jugend empfangenen Einflüsse von seiten älterer Meister (der Zeit Corelli's und Vivaldi's) ganz zu entschlagen — mit anderen Worten: Monn sei ein Rivale des Joh. Stamitz gewesen. Daß Monn, der übrigens Albrechtsbergers Lehrer war, Tüchtiges im Fache

der Symphonie geleistet, sei zugegeben; die im vorliegenden Bande publizierte Musik aber stellt ihn trotzdem in eine ziemlich weite Entfernung von dem deutschen Zeitgenossen und zeigt, daß er zu den vielen melodiebegabten Musikern gehörte, die, ohne sonderliche Originalität zu entfalten, gegen 1740 im Süden Dutzende von Symphonieen und Konzerten schrieben. Daß stilistische Merkmale vorhanden sind, die auf das mehr empfindsame Wesen der Späteren weisen, ist richtig und begreiflich; doch treten sie weder vorherrschend noch in ähnlich origineller Form hervor wie bei den Mannheimern. Monns Fugen kann ich keinen Geschmack abgewinnen, angesichts dessen etwa, was vor ihm Fux, Caldara und andere in Wien schreibende Tonsetzer darin geleistet, und was die beiden Konzerte betrifft, so scheint mir die Autorschaft des älteren Monn beim Violoncellkonzert doch sehr fraglich. Hier lebt ein so ganz anderer Schwung in den Themen, ein so viel breiterer Zug in der Entwicklung der Tutti und Soli, als sie dem Monn der vorhergehenden Symphonieen und des harmlosen, an sich reizvollen D-dur Konzerts für Klavier zuzutrauen sind. Wie bei der schon früher unter Monns Namen veröffentlichten Es-dur Symphonie dürfte eine spätere Untersuchung vielleicht Joh. Christoph Mann (gest. 1782) als Verfasser ergeben, von dem der Band ein viel moderner stilisiertes, wohl nach 1750 anzusetzendes Divertimento für Streichtrio und Generalbaß bringt. Jedenfalls kann das Urteil über Monn als Symphoniekomponist jetzt dahin fixiert werden, daß er, wie schon Riemann sich ausdrückt, zwar ein Mann des Übergangs war, aber bei weitem mehr zur älteren Generation (um 1720) als zur jüngeren Generation (um 1750) zu rechnen ist. In ihm einen „Vorgänger“ Haydns zu sehen, heißt dem tüchtigen Manne zuviel Ehre antun. Anders vielleicht im Gebiete der Klaviermusik. Der von Fischer aufgestellte thematische Katalog macht die Erwartung rege, Monn einmal als Klavierkomponisten in der Umgebung Wagenseils, Steffans und Genossen kennen zu lernen. — Die Aussetzung des Generalbasses übernahmen Josef Labor und Arnold Schönberg, dessen geschickte, volltönende Begleitung dem zuweilen mageren Originalsatz nach Möglichkeit aufhelft.

Dr. Arnold Schering

257. Carl Schütze: Sonatinen-Auswahl. Heft I—VI. Steingraber Verlag, Leipzig. (je Mk. 1.80.)

Der Herausgeber ist bei der Zusammenstellung des vorliegenden Sammelwerks nach dem Rezepte vorgegangen: Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen. Die Auslese ist wirklich eine ungemein reichhaltige und — was besonders zu loben ist — sie beschränkt sich nicht nur auf Sonatinensätze, sondern läßt von Bach an fast alle Meister aller Zungen zu Worte kommen. Auffallen muß es da um so mehr, daß John Field und Peter Tschaikowsky nicht in den Heften vertreten sind. Sie sind im Unterrecht auf den unteren Stufen unentbehrlich. Für sie hätte auf jeden Fall Raum geschafft werden müssen, und wenn irgendein wesensloserer Geist unfreiwillig von der Bildfläche verschwunden wäre, um den beiden anerkannten Meistern Platz zu verschaffen, so würde ihn

niemand vermissen. Die Sammlung ist ja so reich bedacht, daß man wohl eher von einem Zuviel als Zuwenig sprechen kann. Nach meinem Dafürhalten hätte der Stoff gut auf drei, höchstens auf vier Hefte beschränkt werden können, ohne dem Werte der Sammlung dadurch Abbruch zu tun.

Die Gruppierung der Stücke ist im allgemeinen vom pädagogischen Standpunkt aus gut zu heißen. Eine streng progressive Reihenfolge konnte natürlich vom Herausgeber nicht festgehalten werden, da hier individuelle Begabung des Schülers in erster Linie in Betracht kommt. Nur wenige Stücke verlangen eine höhere geistige Reife, als sie auf der Mittelstufe vorausgesetzt werden kann. Chopin ist entschieden zu frühzeitig geboten. Höchst selten wird ein Schüler der Mittelstufe z. B. die ergreifenden *Préludes* in e-moll und h-moll oder die ausgewählten Mazurken und Walzer auch nur annähernd im Sinne des Tondichters vortragen können. Bei einer zweifellos bald notwendig werdenden zweiten Auflage müßte der Herausgeber die Verzierungs- und Fußnoten angeben, um die Arbeit des Lehrers zu erleichtern. Ebenso könnte der Pedalwechsel genauer angegeben werden, als es früher geschah. Der Fingersatz zeigt den erfahrenen Pädagogen, während die Phrasierung hier und da noch Wünsche offen läßt. Alles in allem ist die Sonatinen-Auswahl — (der Titel will mir freilich nicht gut gewählt erscheinen, da die Mehrzahl der Stücke nicht Sonatinen entnommen sind) — eine Sammlung, die bei ihrer Reichhaltigkeit und Güte des Stoffes den Geschmack des Schülers bilden kann und wird und der musikalischen Schundliteratur einen wirksamen Damm entgegensetzen dürfte. Martin Frey

258. Walter Niemann: Musikalisches Bilderbuch. (Sechzehn Vortrags- und Übungsstückchen für Pianoforte). op. 19. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Jedem der 16 kleinen Stücke ist der Stimmungsgehalt in Form eines vierzeiligen Verses (englisch aus Käte Greenaway's Geburtstagsbuch, deutsch von Helene Binder) vorangesetzt. Auch ist bei einem jeden Stück der technische Zweck der kleinen Übung angegeben, z. B. „Der kleine Soldat“ (scharfe Rhythmik) oder „Lieschen tanzt Menuet“ (ein kleiner Kampf mit den Verzierungen). Es muß betont werden, daß dies alles sehr geschickt gemacht ist und sowohl der Stimmungsgehalt wie der technische Zweck der Stücke in dem kleinen Rahmen glänzend durchgeführt sind. Musikalisch sind die kleinen Bilder ganz ausgezeichnet, und nicht nur die kleinen Musikjünger müssen ihre Freude daran haben; manches wird auch „erwachsenen“ Kindern ein wirkliches Vergnügen bereiten. Zu bedenken ist nur, daß einiges für diese Stufe, wofür die Stücke berechnet sind, technisch zu schwer erscheint, z. B. der Kampf mit den Verzierungen, wobei Triller mit einem gehaltenen Ton in derselben Hand vorkommen, oder ein gebundenes Terzenspiel bei No. 5 usw. Es gibt dabei ordentlich was zu knabbern für die Kleinen. Sie werden es aber gerne tun, denn es lohnt die Mühe. Als ein Kabinetstück in seiner Art sei bezüglich der treffenden, urkomischen musikalischen Schilderung das letzte, No. 16, dieser

Stücke besonders hervorgehoben. Ich kenne nichts Besseres, was in dem Genre von Schumanns Jugend-Album in neuerer Zeit geschrieben wäre.

259. Tito Robelt: *Tryptique musical*. (1. *Petit poème pastoral*. 2. *Danse lyrique*. 3. *Papillons crépusculaires*). (Mk. 2.50.) — *Marcia Funebre*. (Mk. 2.—.) — *Valse noble*. (Mk. 2.—.) Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

Die Maler haben für Werke, die mit alter Schablone keine neuen Gedanken verbinden, dies aber in einer geschickten, ziemlich gefälligen Weise tun, den prächtigen Ausdruck „Kitsch“ aufgebracht. Dieser ist auch für obige Werke sehr zutreffend. Am vorteilhaftesten entfernt sich noch der Verfasser von obiger „Kunst-richtung“ in dem letzten der drei ersten Stücke: „*Papillons crépusculaires*“. „*Valse noble*“ ist von allen am düftigsten in der Erfindung. Der Trauermarsch ist den „armen Märtyrern und Helden, die im Verteidigungskampfe der Kultur beim Türkisch-Italienischen Kriege ihrem Vaterlande zur Ehre ruhmreich gefallen sind“, gewidmet. Vaterlandsliebe ist eine schöne Sache, aber man hatte ja im allgemeinen den Eindruck, als ob von maßgebender Seite diesem „Kulturkriege“ nicht zuviel Bedeutung beigelegt worden wäre. Ich fürchte, dasselbe Schicksal droht auch dieser Komposition. Auch ist es musikalisch ganz richtig gedacht, daß in einem düsteren Trauermarsch ein etwas lieblicheres Trio erklingen soll. Aber muß man denn gleich, wenn auch keine thematische Ähnlichkeit vorhanden ist, auf das Trio des bekanntesten aller Trauermärsche gestoßen werden? Die Tonart (Des-dur) stimmt auch. Ist es Zufall oder Verhängnis?

Dr. Jenö Kerntler

260. Sigfrid Karg-Elert: Quintett für Blasinstrumente, op. 30. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (Partitur Mk. 1.50.)

Die Musik dieses Quintetts ist unproblematisch, leicht verständlich und klingt recht gut. Es handelt sich hier um ein früheres Werk des Komponisten, das ihn noch als einen Werdenden zeigt. Die Stärke der einzelnen Sätze beruht auf ihrer Gefühlswärme, ihre Schwäche liegt in dem mosaikartigen Aufbau. Technische Schwierigkeiten sind im allgemeinen nicht vorhanden. Doch nimmt der Komponist auf die besondere Technik der Klarinetten zu wenig Rücksicht. Schnelle, sprunghafte Verbindungen der tiefen mit den durch Überblasen entstehenden (um eine Dezime höheren) Töne lassen sich oft nur sehr schwer ausführen und sind auch selten von guter Wirkung. Im Mittelsatz des Finales verwendet Karg-Elert die für Bläser ungünstigsten Tonarten. Es scheint überhaupt, daß sein Quintett für Streichinstrumente erdacht und nur der Originalität halber für Blasinstrumente notiert ist. Das Thema des langsamen Satzes streift ans Sentimentale, doch wird es sehr stimmungsvoll verarbeitet. Den Ecksätzen ist Kraft, Frische und gesunder Humor nachzurühmen.

261. Alessandro Longo: Sieben Sonaten. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Mk. 5.—.)

Alessandro Longo hat eine große Anzahl reizvoller und wohlklingender Klavierstücke geschrieben. Auch seine Sonaten (die früher in verschiedenen Vorlagen erschienen waren und

jetzt gesammelt vorliegen) zeugen von Geschmack, Klangsinn und Routine. Doch stört hier der Eklektizismus des Komponisten mehr als bei den kleineren Gebilden. Mancherlei Reminiszenzen werden auch dem Laien auffallen. So beginnt z. B. der zweite Satz der letzten Sonate mit dem Thema:



Man vergleiche hiermit den Anfang des zweiten Satzes der sog. „Mondschein“-Sonate:



Derartige Übereinstimmungen sind denn doch etwas stark. Andererseits wird das zitierte Thema sehr interessant und wirkungsvoll verarbeitet; auch enthält dieselbe Sonate ein ganz wundervolles Adagio und zwei kraftvoll aufgebaute Ecksätze. Bei den anderen Sonaten ist gleichfalls der Gesamteindruck durchaus günstig, wenn schon manche Gedanken allzu breit ausgesponnen werden. — Alessandro Longo zählt zwar keineswegs zu den Fortschrittsleuten (sondern eher zu den Romantikern), und wie seine Themen, so ist auch seine Harmonik und Rhythmik nicht sonderlich originell. Trotzdem aber stehen seine Sonaten auf höherem Niveau als so manche Arbeiten seiner originelleren und minder konservativen Kollegen. „Merkwürd'ger Fall.“ Vielleicht darf man fragen, ob überhaupt Originalität das Alleinseligmachende ist. Goethe hat's Eckermann gegenüber wiederholt lebhaft bestritten: Alle Künstler seien „kollektive Wesen“; im übrigen solle man keinen „wohlgenährten Mann nach den Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen“ hat. Gewiß nicht, sofern der Mann einen guten Magen besitzt. Das ungenügend Verdaute jedoch muß dem Kritiker aufstoßen, wenn er sich in den geistigen Magen eines Komponisten versetzt. Kurzum, Alessandro Longo ist zwar kein Originalgenie, immerhin aber ein geschmackvoller und feinsinniger Musiker, dessen Ausdrucksweise auch da oft zu fesseln vermag, wo er Bekanntes sagt.

262. Heinz Tiessen: Fünf Lieder für Gesang und Klavier. No. 1: Wiegenlied; No. 2: Requiescat; No. 3: „Und durch den Wald kam leis die Nacht“; No. 4: „Willst du mit mir“; No. 5: Der Frühlingskasper. Verlag: O. Jonasson-Eckermann, Berlin. (No. 1—3 und 5 je Mk. 1.20, No. 4 Mk. 1.50.)

No. 1 wird sich trotz seiner fast volkstümlichen Gestaltung schwerlich gegen die Straußsche

Vertonung des gleichen (Dehmelschen) Textes behaupten können. No. 5 ist sehr witzig gemacht, enthält ein an das Kaiserliche Hupensignal erinnerndes Leitmotivchen und täuscht angenehm darüber hinweg, daß der Text — eigentlich unkomponierbar ist. Die drei anderen Lieder zeigen trotz mancher harmonischer Feinheiten, daß der Komponist in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges oft nicht bewußt war. In No. 3 z. B. gibt es am Ende des Verses „Vieltausend Sterne stiegen auf“ einen Septimensprung nach oben und eine gänzlich unmotiviertere Steigerung zum *fff*, während die nun folgende Hauptsache „Da wardst du mein“ mit einer alltäglichen phraseologischen Wendung abgetan wird. In bezug auf die Verwendung mehrerer Töne für eine Silbe sind wir seit Hugo Wolf empfindlicher geworden und können Begleitungsfiguren als zwingende Ursachen nicht mehr anerkennen. Ferner bedingt die Frageform eine Aufwärtsführung der Singstimme am Ende des Satzes; langsames Absteigen der Melodie (No. 4) ist in solchen Fällen zum mindesten unlogisch. So ließe sich noch mancherlei monieren. Immerhin kann man dem Komponisten der vorliegenden fünf Lieder Geschick und Begabung nicht absprechen; wie er sich weiter entwickeln wird, bleibt abzuwarten. Sehr reizvoll ist sein Klaviersatz; er erweckt den Anschein, daß Tiessen auf rein instrumentalem Gebiete zurzeit Wertvolleres zu leisten vermag als in der Liedkomposition. Dr. Richard H. Stein 263. Joh. Seb. Bach. Orgelwerke. Herausgegeben von Karl Straube. Bd. II. Verlag: C. F. Peters, Leipzig 1913. (Mk. 4.50.)

Von Karl Straubes seit langem angekündigter und mit Interesse erwarteter Bearbeitung Bachscher Orgelwerke ist als erstes Glied der Reihe der II. Band in der Anordnung der wohlbekannten Peters-Ausgabe erschienen. Die Widmung an Siegmund v. Hausegger, einen modernen Ausdrucksmusiker und Sohn des hervorragenden Grazer Ästhetikers, dem wir „Die Musik als Ausdruck“ verdanken, bedeutet offenbar ein Programm und ist wohl nicht ohne inneren Grund geschehen. Straube wird allen denen, die seiner Bachauffassung und -wiedergabe auf der Orgel bisher fernstanden, eine gelinde Überraschung bereiten, namentlich solchen, die in Bach mehr den formengewandten Fugenmeister und musikalischen Mathematiker zu sehen und seine Orgelwerke mehr als Studien und Registrierexperimente möglichst schnell und mit viel Lärm herunterzuspielen gewohnt sind. Darüber besteht kein Zweifel, daß man Bach auf einem instrumentalen Spezialgebiet, wie es das Orgelspiel darstellt, erst in dem Maße gerecht zu werden vermag, wie man in sein gesamtes übriges Schaffen der Kantaten-, Passions- und Kammermusik eingedrungen ist. Im Jahre 1913 dürfen wir zwar annehmen, daß die trefflichen Arbeiten eines André Pirro und Albert Schweitzer nicht mehr ganz unbekannt sind und daß in den Kreisen der Musiker, sonderlich derer um Bach, die vielen feinen Wechselbeziehungen zwischen der Sprache der Kantaten und Passionen und der Sprache seiner Orgelchoräle, Präludien und Fugen begriffen und verwertet werden. Wie manche musikalische „Gebärde“ eines Bachschen Orgelwerkes gewinnt erst Leben und Deutlich-

keit, wenn ihre Verwandtschaft mit einer solchen entdeckt wird, deren Bedeutung durch den untergelegten Text erkannt ist. In dieser Hinsicht wird Straubes Bachausgabe sicherlich für ihre Anregungen fruchtbaren Boden vorfinden und von vielen mit Dank aufgenommen werden. Wer je als ernststrebender Orgelspieler um den rechten Ausdruck, um plastisch lebensvolle Darstellung gerungen hat, wird eine freudige Genugtuung darüber empfinden, wenn er an vielen Stellen Bachscher Orgelwerke zu denselben Darstellungsmitteln gelangt ist, wie sie Straube hier im Notenbilde niedergelegt hat. Straube will uns — das liegt in der Natur der musikalischen Kunstübung — „seinen“ Bach geben, den Bach, dessen Passionen und Kantaten er selbst als Dirigent nacherlebt und nacherleben läßt, den Bach, wie er ihn mit dem Auge und Herzen eines feinsten Regungen fähigen modernen Künstlers sieht und empfindet, den ewig jungen, dessen Sprache trotz ihrer scheinbaren formalen Fesseln im Wandel der Zeiten stets modern sein wird. Dabei ist Straubes Darstellung so entfernt wie möglich von einer Schablone oder einem einengenden Dogma und läßt der persönlichen Eigenart des Spielers noch genug Bewegungsfreiheit. — Einige auf andere Quellen zurückgehende abweichende Lesarten (z. B. in No. 1 und in der Fuge g-moll), sowie von Straube im Interesse der plastischen Wirkung eingesetzte Oktavverdopplungen (z. B. Phantasie g-moll) abgerechnet, schließt sich der sehr weit und deutlich gedruckte Notentext dem der gewöhnlichen Petersausgabe an. Hinzugefügt ist die bis ins kleinste durchgeführte Artikulations- und Phrasierungsbezeichnung, die Angabe der Manualverteilung, trefflicher Fingersatz und die Pedalapplikatur. Durch zahlreiche Bogen, Striche, Punkte über den Noten sucht Straube den Spieler auf die vielen agogischen Feinheiten, Anschlagsnuancen und Imponderabilien des orgeltechnischen Vortrags hinzuleiten, die aus der noch bei vielen als „starr“ verschrieenen Orgel ein beredtes Ausdruckswerkzeug machen, wohl imstande, bei voller Wahrung seiner Eigenart an Eindringlichkeit und Plastik der Sprache keinem anderen Instrumente nachstehen zu müssen. Wo Zeichen allein nicht alles erschöpfend auszudrücken vermögen, treten Worte ergänzend ein; die Eigenart und den Stimmungskreis des einzelnen Werkes kennzeichnen ebenso kurze wie inhaltsreiche Einführungen. Es würde zu weit führen, wollte man auf die vielen „Entdeckungen“ Straubes hier eingehen. Äußerst anregend ist seine Gabe, aus scheinbarem „Figurenwerk“ ein treibendes Motiv, eine latente Melodie emportauschen zu lassen (hingewiesen sei auf seine Interpretation des a-moll Präludiums, um nur ein Beispiel zu nennen). Wer von Straubes Ausgabe etwa ausführliche Registrierungsangaben erwartet, wird sich etwas enttäuscht fühlen. Es konnte bei der großen Verschiedenheit der Orgeln weder in seiner Absicht noch im Bereiche der Möglichkeit liegen, hier bequem auszuführende Rezepte für Klangfarbenmischungen zu geben. Der eigenen verständnisvollen Arbeit des Spielers bleibt hier noch genug zu tun übrig, und der spezielle Geschmack wird in keiner Weise durch die Bearbeitung gefährdet. Von einigen Beispielen

abgesehen, begnügt sich Straube mit allgemeineren Andeutungen und das mit Recht. — Es kann nicht ausbleiben, daß eine abweichende Auffassung Manieriertheit und dergleichen in Straubes Auslegungen finden zu können glauben wird. Den ehrlichen Willen wird man Straube kaum absprechen dürfen, nichts Fremdes in das Kunstwerk hineinzutragen, sondern es selbst allenthalben möglichst rein und eindringlich reden zu lassen. Inwieweit er hier für das Gefühl des einzelnen in der Ausdeutung zu weit gegangen, ist Sache persönlichsten Geschmackes. Wer in Auffassung und Wiedergabe einzelner Stücke — sei es aus träger Gewohnheit oder Tradition — anderer Ansicht ist, darf nicht übersehen, daß Straube seiner Auffassung stets den Schein der Willkür zu nehmen bemüht ist. Als ein Beispiel abweichender Auffassung sei an erster Stelle das bekannte G-dur Präludium genannt, das, in glänzendem Forte für sich allein gespielt, gewiß den meisten Organisten als Ausdruck festlicher Freude und gesunder Kraft geläufig ist — es verträgt tatsächlich diese Auslegung recht gut. Daß es nach Straube in erster Linie den Eindruck fliehender Leichtigkeit und Anmut machen, deshalb mit zarten Flöten gespielt, und pp scherzando hinter den Wänden des Schwellers verhauchen soll, wird manchem überraschend erscheinen. Die Sache wird sofort anders, wenn man den Hinweis (Fußnote S. 16 und S. 18) beachtet, daß Präludium und Fuge G-dur ursprünglich durch einen e-moll Satz (als Finale der 4. Orgelsonate zu finden, Peters-Ausgabe Bd. I) getrennt waren. Dann ist ein ganz anderer Zusammenhang und eine andere Bedeutung der G-dur Sätze anzunehmen. Daß die Wirkung eine gesteigerte sein kann durch den Eintritt eines stark gegensätzlichen Momentes, ist einleuchtend. Ganz ähnlich liegt der Fall bei No. 1, wo ursprünglich auch eine dreisätzige Komposition vorgelegen haben soll. Auch wer das „Programm“ ablehnt und „absolut“ musikalisch fühlen will, wird dies zugeben. Jedenfalls sind Straubes Anregungen außerordentlich willkommen zu heißen. Die untrennbare Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen gleicher Tonart in allen Fällen behaupten zu wollen ist gewiß nicht richtig. Sind doch einige Stücke in verschiedenen Tonarten gleichzeitig überliefert und nach Bedarf zusammengestellt. Hier entscheiden künstlerische Gesichtspunkte, soweit nicht das Autograph Bürge für Bachs Absichten sein kann. Die weitverbreitete Peters-Ausgabe ist nicht ein starrer Kanon, der nicht durch tiefere Einsicht und neue Forschungsergebnisse verändert und verbessert werden könnte. — Nach dem vielverheißenden Anfang darf die orgelspielende Welt von den weiteren Bachbänden Straubes noch gar manche wertvolle Anregung erfahren. Gar manchen wird vielleicht beim Durchsehen der Straubeschen Bearbeitung ein Licht aufgehen, daß das Orgelspielen doch nicht so einfach ist als es die Schulweisheit sich träumen läßt. Ich möchte fast annehmen, daß dem mittelmäßig begabten Durchschnittsschüler vor den vielen Zeichen angst werden könnte. Das steht mir fest, daß der volle Wert der Straubeschen Bearbeitung erst beim intelligenten und reiferen Schüler zur Geltung kommt. Vom

ist bekanntlich immer noch ein Weg, auf dem mancher in der Mitte stehen bleiben muß, weil ihm der Atem ausgeht. Wer aber die Kraft in sich fühlt, wird an Straube einen sicheren Führer zum hohen Ziele finden. — Am besten lassen sich Straubes Absichten auf einer modernen dreimanualigen Orgel verwirklichen. Die Verwendung der Registerwalze wird bei den Vertretern der französischen Orgelschule voraussichtlich Widerspruch erregen, doch ist dieses Hilfsmittel von Straube mit viel Bedacht und Vorsicht zugezogen worden, so daß von einer Entstellung Bachs schwerlich die Rede sein kann.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

264. **Siegmund v. Hausegger:** „Drei Hymnen an die Nacht“ für Bariton und großes Orchester oder Klavier. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (Klavierausgabe Mk. 1.50, 2.50, 1.50.)

Die vorliegenden Kompositionen beweisen, daß die Begabung des Tonsetzers das romantische Pathos der Dichtungen Gottfried Kellers sehr gut liegt. Herrscht in „Stille der Nacht“ eine zarte, verträumte Ruhe vor, die sich im Mittelteil zu eindringlichem Ausdruck steigert, so steht „Unruhe der Nacht“ dazu im schärfsten Gegensatz. Es ist Hausegger gelungen, der Phantastik des Gedichtes komponierend nachzugehen und die wechselnden Bilder, die es bringt, mit plastischer Sicherheit musikalisch zu erläutern. Allerdings leidet unter diesem Bemühen des Tonsetzers, die Dichtung in den Einzelheiten zu illustrieren, die Einheitlichkeit des Ganzen, was sich schon in der häufigen Veränderung von Tonart und Taktart zeigt. Da aber die Hymnen für Gesang und Orchester gedacht sind und nur so ihre volle Wirkung tun können, wird ein geschickter Dirigent dafür zu sorgen haben, daß die einzelnen Teile zu einem Ganzen verbunden werden. Die musikalisch beachtlichsten Stellen in dieser Hymne sind die Schilderung des Gewitters und der zart, aber schwer verklingende Schluß. Am echtesten ist der Charakter der Hymne d. h. eines feierlich bewegten Gesangs voll erhöhter rhythmischer Kraft und Seelenstimmung gewahrt in dem dritten Stück „Unter Sternen“, das mir in Melodik, Gliederung und Harmonik auch am einheitlichsten erscheint, da der Wechsel der Taktart zwar auch sehr oft, aber mit gewisser Regelmäßigkeit wiederkehrt. Die ausgiebige Verwendung der Harfen verstärkt den Eindruck des hohen Entzückungsgesanges wesentlich, besonders schön erscheint mir die Komposition von der Stelle an „Schwinge dich, o grünes Band“. Von einem guten Sänger unter ebensolcher Orchesterbegleitung und -leitung gesungen, dürften diese Hymnen, aus denen Kraft und Begeisterung klingen, nachhaltige Wirkungen ausüben; die Klavierbegleitung aber bleibt immer nur ein Notbehelf.

265. **Max Kowalski:** Sechs Lieder. op. 1. Verlag: Rabe & Plothow, Berlin. (Mk. 3.—.)

Diese Erstlingslieder verdienen eine Ermunterung, wenn sie auch nicht darauf Anspruch erheben dürfen, als etwas Eigenes bewertet zu werden. Vielmehr schaut überall das hervor, was bei den heutigen Liederkomponisten Mode ist: die fast ängstliche Scheu vor der Tonalität, das Bestreben, möglichst apart auf Kosten der Gesänglichkeit zu sein und durch viele Ver-

setzungszeichen sich ein gelehrtes Ansehen zu geben. Aber man nimmt das bei Kowalski mit verzeihendem Lächeln hin, weil aus fast jedem seiner Lieder eine natürliche Begabung spricht, die ihn befähigen würde, ungekünstelt zu schreiben. „Das bucklicht Männlein“ ist meines Erachtens das beste Stück des ganzen Hefes, denn es entspricht in Melodie und Ausführung dem volkstümlichen Gedicht ganz vortrefflich, drückt die sich immer mehr steigende Unruhe des Erzählers gut aus und setzt den Schluß in wirksamen Gegensatz zu den vorhergehenden Strophen. „Die schwarze Laute“ hat sehr hübsche Momente und über dem Gesang „Im Entschlafen“ liegt zweifellos Stimmung. Man darf nach dieser ersten Gabe von dem Tonsetzer eine reiche Entwicklung erhoffen, möchte ihm aber in erster Linie raten, in den harmonischen Ausweichungen Maß zu halten und seiner Beanlagung zur Bildung einfacher Tonreihen keinen Zwang anzutun.

266. **Heinrich G. Noren:** Vier Lieder. op. 37. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Noren hat schon weit Besseres geschrieben, als diese vier Lieder, die sich in keiner Weise über den Durchschnitt der landläufigen musikalischen Lyrik erheben. Die Melodik ist teils gesucht, teils wenig eindringlich, und auch die Harmonie macht meist den Eindruck des Gekünstelten. Daß gewisse Stimmungswerte in den Gesängen, vor allem in deren Schlußwendungen, vorhanden sind, sei gern zugegeben. „Duftet leiser“ verdient in dieser Hinsicht in erster Linie Erwähnung. Am einheitlichsten im Gedanken und Aufbau ist „Leuchtende Tage“, das wohl auch bei gutem Vortrag seine Wirkung nicht verfehlen wird, während „Sommer“ sich bedenklich den Eigenschaften eines „Reißers“ nähert. Man vermißt in diesen Liedern mit Bedauern die feine Arbeit und musikalische Ursprünglichkeit, die den Instrumentalwerken des Tonsetzers so viel Reiz verleihen.

267. **Erich Liebermann-Roßwiese:** Drei Lieder. op. 4. Eigentum des Komponisten. Zu beziehen durch Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (je Mk. 1.—.)

Diese Lieder sind nicht ohne Talent, aber der Anfänger schaut fast aus jeder Zeile heraus. Nur in der „Liebesode“ macht er sich von den Fesseln ein wenig frei, die sonst seine Schwingen noch hemmen. Anzuerkennen ist, daß die Melodik sich in ungezwungener Linie bewegt und Ansätze zur Charakterisierung sich oft bemerkbar machen. Man muß die drei Stücke als Proben dessen betrachten, was der Verfasser in ihnen für die Zukunft ahnen und erhoffen läßt. Und um deswillen darf man ihn ehrlich aufmuntern, sich der Pflege und Vertiefung seiner Begabung zu widmen.

268. **Martin Frey:** Musikalisches Liederbuch. Für Gesang und Klavier. op. 37. Steingräber Verlag, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Kinderlieder kommen jetzt in so reicher Zahl heraus, daß man bezweifeln darf, ob sie noch ihren Zweck erfüllen und wirklich in die Kinderwelt eindringen werden. Den in diesem Hefte vereinigten zehn Liedchen möchte man das sehr wünschen, denn sie gehören neben denen von Reinhold Becker zu dem Liebens-

würdigsten und Anmutigsten, was auf diesem Gebiete in letzter Zeit geleistet worden ist, wenigstens musikalisch, denn die Texte sind teilweise geziert und mehr kindisch als kindlich. Aber die leichten, frischen, sangbaren Weisen, die durch eine gut spielbare Begleitung gestützt werden, werden sich bei der kleinen Welt und bei großen Leuten mit Kindersinn rasch beliebt machen.

F. A. Geißler

269. **Otto R. Hübner:** Neue Volkslieder nach Gedichten aus H. Löns' „Rosen-garten“ für eine Singstimme und Klavier. Verlag: P. Pabst, Leipzig. (Mk. 1.50.)

Kleine anspruchslose Liebesliedchen. Text und Musik sind insofern einander ganz konform, als bei beiden der echte Volksliedton nur teilweise getroffen ist; das meiste sucht diesen durch falsche Naivität und Sentimentalität zu ersetzen. Sie können aber wohl trotzdem in der Hausmusik ihr bescheidenes Plätzchen finden.

270. **Johannes Palaschko:** Zehn Viola-Studien. op. 49. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

Diese Etüden werden vorgerückten Spielern von großem Nutzen sein. Sie berücksichtigen alle Arten der Strich-, Bogen- und Akkordtechnik und sind mit großer Kennerschaft des Instrumentes konzipiert. Alle Lagen, Fingersätze und Stricharten sind genau angegeben.

271. **Emil Kronke:** Romanza quasi Serenata pour Flûte et Piano. op. 86 (Mk. 2.—) — Deuxième Suite pour Flûte et Piano. op. 89. (Mk. 4.—) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Kammermusikwerke für Flöte erscheinen ja in neuerer Zeit nicht allzu häufig auf dem Plan. So werden es Interessenten gewiß mit Freuden begrüßen, wenn ihnen in den vorliegenden Werken eine gesund empfundene und natürliche Musik empfohlen werden kann, die ohne gerade tiefgründig oder neuartig zu sein, doch viel Reizvolles in sich birgt und besonders in der dreisätzigen Suite auf einem ziemlich hohen Niveau steht. Die etwas leichter gewogene Serenade ist sehr unterhaltsam und pikant.

272. **Heinrich Zöllner:** „Aus den Freiheitskriegen.“ Ein Zyklus von sieben Gesängen für Männerchor und Orchester. op. 131. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Klav.-Ausz. Mk. 5.—.)

Das Ganze stellt eine Gelegenheitsarbeit zur jetzigen Jahrhundertfeier der Freiheitskriege dar, die bei harmlosen Gemütern und patriotischen Gelegenheiten wohl ihren Zweck erfüllen wird. Die Texte sind zusammengestellt aus Dichtungen von Joseph von Eichendorff und Hoffmann von Fallersleben. Sie gehören freilich nicht zu den stärksten Ergüssen ihrer Muse. Die Musik hat ein Allerweltsgepräge, verrät aber die Hand des routinierten Tonsetzers. Die Begeisterungswellen gehen manchmal hoch, ohne jedoch unser Herz berühren zu können. Der Komponist hat noch einen verbindenden Text zu den einzelnen Gesängen geschrieben,

über den ich aber kein Urteil abgeben kann, da er im Klavierauszug nicht enthalten ist.

273. **Gabriel Fauré:** 6^{ème} Impromptu pour Piano. op. 86. Verlag: Durand & fils, Paris. (Fr. 3.50.)

Dieses brillante Klavierstück verleugnet nicht seine Abkunft von einem Harfenstück, nach dem es der Verfasser bearbeitet hat. Es fließt, von nicht allzubedeutenden Gedanken beschwert, in französischer Grazie dahin und enthält einen melodisch reizvollen Mittelsatz. Virtuosen werden sicher einen Publikumserfolg damit erzielen.

274. **Louis Thirion:** Sonate pour Violoncelle et Piano. op. 16. Verlag: Durand & fils, Paris. (Fr. 8.—.)

Der Autor ist ein ernster, nach den höchsten Zielen strebender Musiker. Wenn er es hier nicht erreicht, uns wirklich zu fesseln und zu erheben, so liegt das an der ganzen neu-französischen Richtung. Als ihr Anhänger legt er den Hauptwert seiner Arbeit auf neuartige Harmonik, die sich manchmal zu undiskutablen Monstrositäten versteigt. Das Unbestimmt-Dämmerige dieser Harmonik beherrscht das ganze dreisätzige Werk. Trotz vieler rhythmischer Feinheiten ist das Ganze doch eine Stimmungsmusik, bei der man präzise, melodische und fesselnde Gedanken empfindlich vermißt. So hat diese sonst phantasievolle Sonate leider einen Grundmangel, über den sich der Komponist nicht hinwegtäuschen darf. Sie ist übrigens nicht leicht darzustellen, beide Spieler müssen tüchtige Virtuosen sein.

275. **Sigfrid Karg-Elert:** „Näher, mein Gott, zu dir!“ Canzone für Chor, Solostimmen, Flöte und Orgel. op. 81. (Mk. 3.80.) — Benedictus für Solostimmen, Chor, Violine, Harfe und Orgel. op. 82, No. 1. (Mk. 3.—) Verlag: Carl Simon, Berlin.

Zwei wertvolle Stücke legt hier der Komponist vor, die mit großer Kunstfertigkeit gesetzt sind und auf gläubige Gemüter tiefgehende Wirkung ausüben werden. Sie sind in jeder Beziehung modern konzipiert und bringen besonders in harmonischer Beziehung viel Eigenartiges, das doch, wenn es auch anfangs befremdet, organisch aus dem Ganzen hervorwächst. Wie er Chor, Begleitung, Solo- und konzertierende Instrumentalstimmen miteinander verquickt, das kann nicht anders als meisterhaft bezeichnet werden. Leicht auszuführen sind freilich beide nicht; sie erfordern ein sehr tüchtiges Ensemble. Den Vorzug gebe ich dem Benedictus. Hier vereinigen sich Text und Musik zu einem überzeugenden Gebilde von großer melodischer Schönheit und eigenartiger Farbe. Die Canzone ist komponiert mit motivischer Benutzung der englischen Hymne: „Nearer, my God, to thee!“ Sie ist mir für ein kirchliches Werk durch seine fortwährenden Modulationen zu unruhig und dadurch, obgleich sie auch bedeutende Schönheiten enthält, nicht von solcher Überzeugungskraft wie das erstgenannte Werk.

Emil Thilo

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem Artikel von Wilhelm Altmann geben wir das Porträt von Nicolaus Simrock nach der seltenen Lithographie von Weber bei. Nicolaus Simrock wurde 1752 zu Mainz geboren, war 1772 zweiter Hornist der kurkölnischen Hofkapelle in Bonn, rückte in der Folge zum ersten Vertreter seines Instrumentes auf, als welcher er 1789 zur Zeit von Beethovens dortiger Tätigkeit fungierte. 1790 gründete er eine Musikalienhandlung, die sich zu einem der größten deutschen Musikverlage entwickeln sollte. Als er 1834 starb, hinterließ er das Geschäft seinem Sohne Peter Joseph, an den der größte Teil der Briefe Mendelssohns gerichtet ist.

Nachträglich gedenken wir des 75. Geburtstages von Heinrich Schulz-Beuthen. Am 18. Juni 1838 zu Beuthen (Oberschlesien) geboren, ging er zum Hüttenfach über, widmete sich jedoch, durch den Erfolg seiner ersten Werke ermutigt, ganz der Musik. Er ist Schüler des Leipziger Konservatoriums. 1867 siedelte er nach Zürich über, wo er sich eine angesehene Stellung als Lehrer errang. Hier schrieb er seine ersten fünf Symphonien, sowie die Oper „Der Zauberschlaf“. Nach längeren Aufenthalten in Dresden und Wien hat er sich in Dresden niedergelassen. Seinen Ruf hat er durch acht Symphonien und andere Orchestermusik, Chorwerke, Lieder und Klaviersonaten fest begründet.

Am 16. Juli starb in Nikolassee im Alter von 73 Jahren Professor Arno Kleffel. Durch die Güte der Witwe des Verbliebenen sind wir in der Lage, unseren Lesern ein Bild aus seinen besten Jahren vorzuführen. Einen Nachruf haben wir dem sympathischen Künstler im vorigen Hefte (XII, 21) gewidmet.

Die beiden folgenden Bilder können wir mit Erlaubnis des Verlages Schuster & Loeffler dem von G. Kanth herausgegebenen „Bilderatlas zur Musikgeschichte“ entnehmen. Der Francesco Geminiani darstellende seltene Stich von M. Ardell nach Th. O. Jenkins ist von außerordentlicher Schönheit; obgleich das hier angewandte Reproduktionsverfahren nicht restlos alles wiederzugeben imstande ist, kann der Beschauer doch recht wohl eine Ahnung bekommen von der wunderbar samtenen Weichheit des Stiches und auch die gute Verteilung von Licht und Schatten, die Spiegelreflexe auf der polierten Tischplatte erkennen. Unnötig für unsere Leser ist es wohl, den Lebenslauf des 1667 geborenen und 1762 gestorbenen Violinvirtuosen, Komponisten und Musikschriftstellers hinzuzufügen.

Bereits in Heft 19 des ersten Jahrgangs veröffentlichten wir einen Ausschnitt aus einem seltenen Stich, „Parnaß berühmter Tonkünstler“ von Scotti, dem Stecher des vorliegenden ebenfalls außerordentlich seltenen „Parnaß“. Die 45 Porträts, die er enthält, sind natürlich nicht alle von großer Treue; Scotti hat, wie aus Vergleichen mit anderen im „Bilderatlas“ dargebotenen Bildern (ganz besonders auffällig bei Sacchini, Leo, Pergolesi) hervorgeht, nach Vorlagen arbeiten müssen, deren Ähnlichkeit zu prüfen, wie man weiß, recht schwer ist. Von den vielen zum Teil recht guten Gluck-Bildern ist dem Stecher beispielsweise gerade das auch uns bekannte schlechte Vorbild in die Hände geraten; auch bei Bach und Händel hätten wir gern bessere Vorlagen gesehen. Immerhin dürfte der auf ca. $\frac{2}{3}$ seiner Größe reduzierte Stich eine Menge von Porträts enthalten, die auf anderem Wege zu beschaffen, eine außerordentliche Mühe verursachen würde, deren Resultat schließlich doch nicht einmal sämtliche hier Dargestellten vereinen könnte.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



NICOLAUS SIMROCK
Lithographie von Weber

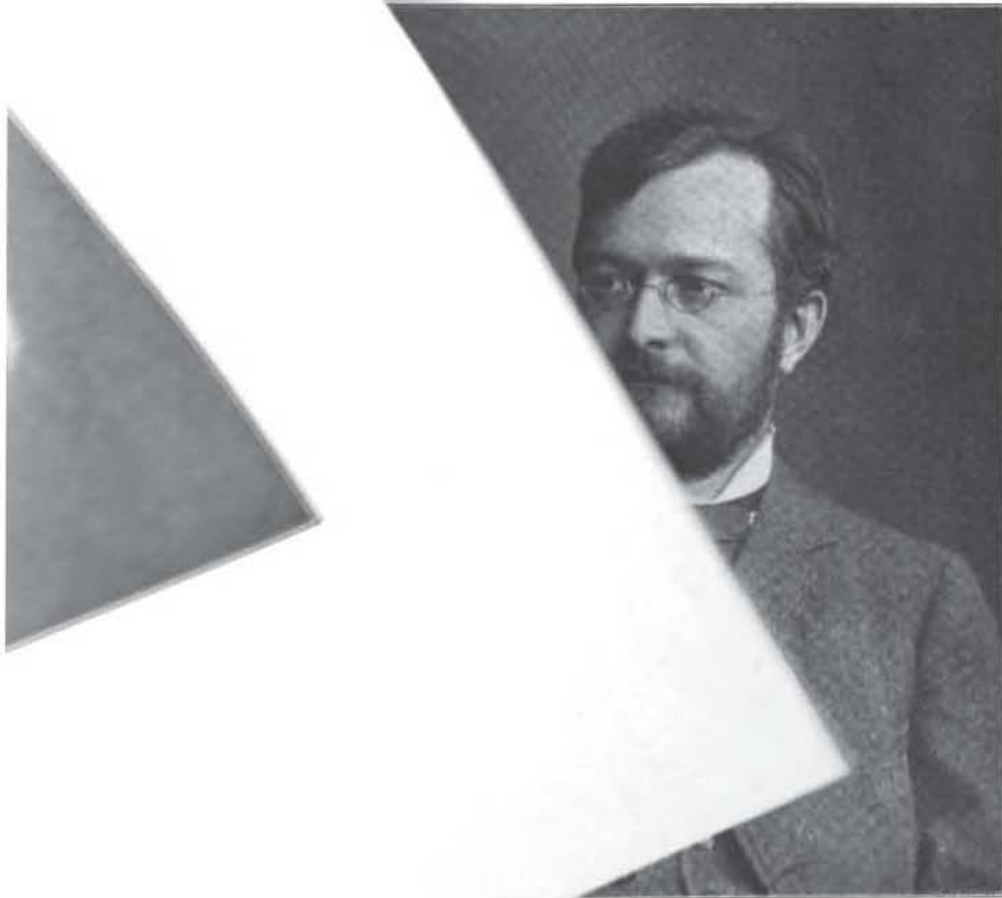




HEINRICH SCHULZ-BEUTHEN

✱ 18. Juni 1838





ARNO KLEFFEL
† 16. Juli 1913





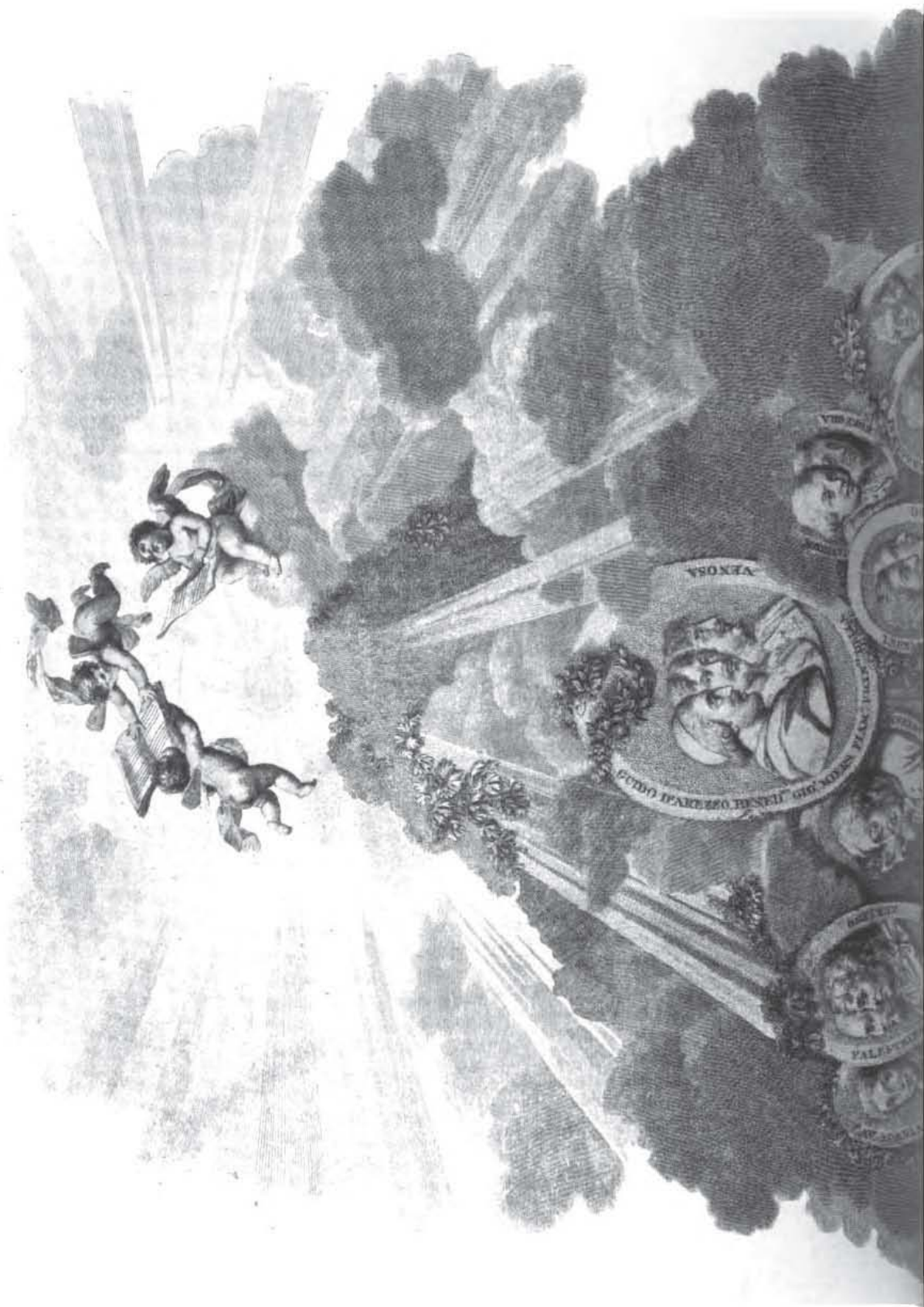
ARNO KLEFFEL
† 16. Juli 1913

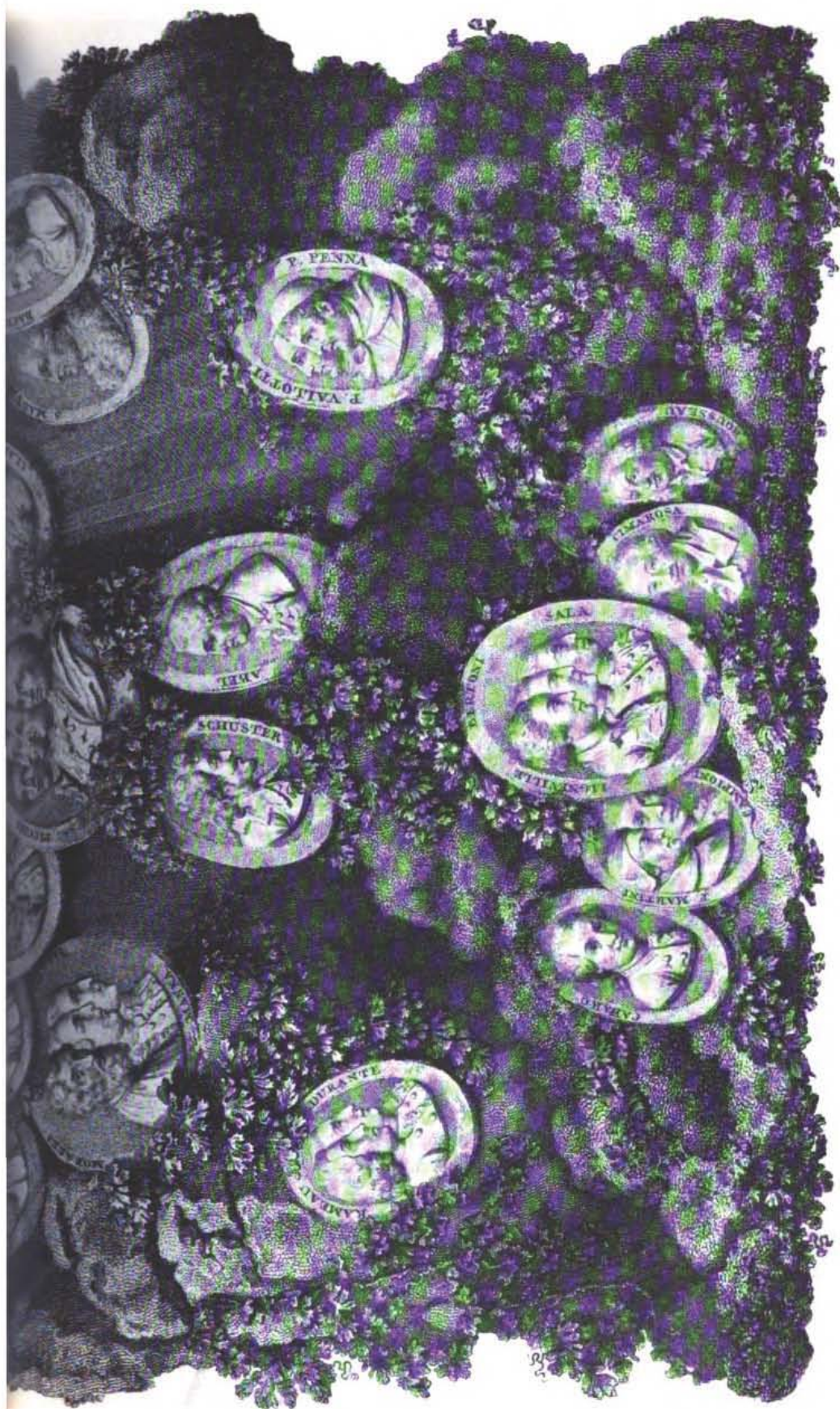




FRANCESCO GEMINIANI
Stich von M. Ardell nach Th. O. Jenkins







PARNASS BERÜHMTER TONKÜNSTLER

Stich von Scotti



xii 22

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 23 · ERSTES SEPTEMBER-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Ein ander halt' auff Geld und Guth —
Ich liebe Kunst und freyen Muth.

Simon Dach

INHALT DES 1. SEPTEMBER-HEFTES

GEORGY CALMUS: Aus der ersten Glanzzeit der Operette I.

KARL STRUNZ: Johann Wenzel Kalliwoda

ALBERT FRIEDENTHAL: Franz Liszt in den „Römischen Briefen“ von Schlözers in den Jahren 1864—1868

REVUE DER REVUEEN: Zu Richard Wagners 100. Geburtstag
I: Aus deutschen und ausländischen Zeitschriften (Schluß)
II: Aus Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Wolfgang Golther, Max Burkhardt, Ernst Neufeldt, Egon von Komorzynski, Hermann Wetzels, Georg Capellen, Richard H. Stein, Hugo Schlemüller, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Cincinnati, Johannesburg, Moskau

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Johann Wenzel Kalliwoda, Lithographie von G. Schlick; Therese Kalliwoda geb. Brunetti, nach einem Emaillebild; Faksimile der ersten Seite des „Deutschen Liedes“ von Kalliwoda; Watteau: Gille, Scaramouche, Scapin und Arlequin; John Gay; Johannes Christophorus Pepusch; Hogarth: Lavinia Fenton als Polly Peachum; Peter Joseph Simrock; David Popper; Exlibris zum 48. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

AUS DER ERSTEN GLANZZEIT DER OPERETTE¹⁾

VON GEORGY CALMUS IN BERLIN

Das Wort „Operette“ oder „Opernburleske“ hat heutzutage für uns keinen sehr künstlerischen Klang. Nach dem augenblicklichen Stand der Dinge könnte ein größeres Publikum sogar leicht zu dem Glauben kommen, daß Unsinn, Trivialität und plumpe Zweideutigkeiten durchaus zum eisernen Bestand der Gattung gehören müßten. Die Operette hat aber in verschiedenen Blütezeiten bewiesen, daß dies nicht der Fall zu sein braucht und sie ihre künstlerische Berechtigung genau so gut wie die Komödie besitzt. Diese stellt die Schwächen und Gewohnheiten der Zeit auf die Bühne und zeigt uns in ihren besten Werken ein lebendigeres Sittenbild als jede noch so gewissenhafte Beschreibung geben könnte. Eine ganz ähnliche Aufgabe hat die Operette für die Geschichte der Musik und besonders für die Geschichte des Musikdramas.

Die Entstehung der burlesken Oper hängt mit der Entwicklung der großen Oper eng zusammen, und die erste bis jetzt noch wenig beachtete Blüte der Operette erfolgte zu Anfang des 18. Jahrhunderts, nachdem das Musikdrama ungefähr von 1640 an seinen großen Siegeszug von Italien aus durch Europa genommen hatte. Damals wurden die Aufführungen noch nicht auf Schritt und Tritt von einem Heer berufener oder unberufener Kritiker begleitet und besprochen. Statt dessen entstanden bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts in den satirischen und burlesken Opernparodien eine Art produktiver Rezensionen, aus denen wir deutlich entnehmen können, was dem damaligen Publikum an diesen Werken am meisten aufgefallen war, was es daran auszusetzen hatte, was ihm andererseits auch daran gefiel.

Zunächst muß man sich vergegenwärtigen, daß im 17. Jahrhundert die große italienische Oper, diese glanzvolle Schöpfung der italienischen Renaissance, wie ein neues Weltwunder angestaunt wurde. Die hochbedeutende musikalische Errungenschaft bestand in der Erfindung des begleiteten Kunst-sologesanges, der als „neue Musik“, als „nuove musiche“, bald von allen Komponisten aufs eifrigste gepflegt und ausgebaut wurde. Es war selbstverständlich, daß das italienische Musikdrama auch bald in den übrigen Kulturstaaten Eingang fand. Den ersten und nachhaltigsten Eindruck außer-

¹⁾ Ausführlicher ist dies Thema behandelt in der Einleitung zur Neuausgabe: „Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit: ‚Telemaque‘, Parodie von Lesage, Paris 1715, ‚The Beggar's Opera‘ von Gay und Pepusch, London 1728.“ Zum erstenmal mit der Musik neu herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Georgy Calmus. Im Verlag von Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW, Bernburgerstraße 14.

halb Italiens machten die Aufführungen dieses prunkvollen Gesamtkunstwerkes, in dem Musik, dramatische Handlung, Malerei, Tanz und Architektur gleich großen Anteil hatten, in Frankreich. Unter dem Protektorat Ludwigs XIV. wurde 1669 die stehende große Oper, die sogenannte „Académie royale de Musique“ in Paris gegründet, für die in dem Dichter Quinault, vor allem aber in dem Florentiner Musiker Lully zwei hochbegabte Männer gefunden wurden, deren Werke sich fast 100 Jahre auf der Pariser Bühne erhalten haben. Die Handlung der Opern oder, wie man sie in Paris nannte: der *Tragédies lyriques*, war dem Renaissanceursprung entsprechend den griechischen Götter- und Heldensagen entnommen. Die Musik bestand aus pathetischen, meist höchst ausdrucksvollen rezitativartigen Sätzen, und auch die vielen Tänze, die nach französischem Geschmack und französischer Tradition eingelegt waren, und die der König und sein Hof bei besonders festlichen Gelegenheiten selbst auszuführen pflegten, bewegten sich in gemessenen, würdevollen Rhythmen. Es herrschte also ein hochdramatischer, feierlicher und höfischer Ton auf der Bühne, und die Prologe gipfelten meist in einer Verherrlichung des Sonnenkönigs.

Die ersten, die sich nun erlaubten, dieses vom König sanktionierte und protegierte Unternehmen einer ebenso respektlosen wie amüsanten Kritik zu unterziehen, waren die italienischen Stegreifkomödianten, die sogenannten: „*comédiens italiens du Roy*“, die schon lange am französischen Hof angestellt waren, um für das allerhöchste Amusement zu sorgen. Die „Italiens“, wie man sie kurzweg nannte, bestanden aus einer Truppe jener bekannten Schauspielertypen: Arlequin, Scaramouche, Gille, Scapin usw., deren Namen uns zum Teil noch heute vertraut sind. Jede dieser Figuren hatte ihr bestimmtes Kostüm, das bei den verschiedenen Verkleidungen, in denen die Italiens auftraten, stets aus irgendeiner Falte des Gewandes hervorsah, so daß das Publikum immer wußte, wen es vor sich hatte. Die Italiens unterzogen in ihren Stücken alle Fragen und Vorkommnisse des öffentlichen und gesellschaftlichen Lebens ihrer lustigen Kritik, sie bildeten geradezu den Ersatz für die damals noch nicht bestehenden Witzblätter, und so konnte ihnen selbstverständlich auch die große Oper, die so sehr im Vordergrund des Interesses stand, nicht entgehen. Am liebsten wurden diese Satiren in Form von Revueen, also lose aneinander gereihten Szenen vorgeführt, die unter sich keinerlei Verbindung hatten. Sie wurden auch „*scènes à tiroir*“ = Schubladenstücke genannt. Wer sich heute eine Vorstellung von diesem Genre von Stücken machen möchte, der sei ans Berliner Metropoltheater verwiesen, wo diese alte Erfindung der Stegreifkomödianten, ebenso wie in Paris selbst, noch immer ein kassenfüllendes Dasein führt. — Die Stücke dieser Truppe sammelte ein Mitglied der Gesellschaft, Evarist Gherardi, ein damals weit über die

Grenzen Frankreichs berühmter Vertreter der Arlequin-Rolle, und gab sie unter dem Namen „Le Théâtre italien“ heraus.¹⁾

Die griechischen Mythen und Sagen waren den Franzosen bereits durch die Dramen von Racine und Corneille geläufig geworden und schon längst der Spottlust der Italiens zum Opfer gefallen. Schon 200 Jahre vor Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ oder der „Schönen Helena“ amüsierte sich das Pariser Publikum über ganz ähnliche Stücke, in denen die griechischen Götter und Helden zwar unter antikem Namen, aber mit den Schwächen und Allüren der Zeitgenossen auftraten. Die Texte der Opern zu travestieren bot also keine besonders neuen Aufgaben mehr; wie aber verhielt man sich nun zu der Musik?

In der ersten uns erhaltenen französischen Opernparodie: „L'opéra de campagne, ou la Critique de l'opéra“ von Dufresny 1692 wurde die Musik der betreffenden Opernszene einfach beibehalten mit Unterlegung parodierter, lächerlicher Worte. Es handelt sich hier um einen Auftritt aus der damals vielbewunderten Oper: „Armide et Rinaldo“ von Lully, deren Quinault'schen Text nach 100 Jahren Gluck noch einmal komponierte. Besonders berühmt war darin die Schlummerszene Rinaldos geworden. Der Held ergeht sich an einem Bach und singt: Je mehr ich diese Ufer betrachte, je mehr bewundere ich sie, dieser Fluß strömt ruhig usw.



Bei den Italiens trat Arlequin auf, übrigens stets die Hauptperson in der Stegreifkomödie, machte zunächst die Gebärden des Opernsängers nach, ging dann auf einen am Spieß hängenden Braten zu und sang:²⁾ „Plus j'observe ce rôl et plus je le désire, La Broche tourne lentement“ usw. Plötzlich jedoch sprang die Musik in einen damals allgemein bekannten gewöhnlichen Gassenhauer über. Das war natürlich noch reichlich grob und sinnlos, denn eine schöne Szene war ohne Grund ins Niedrige und Lächerliche gezogen. Aber bald nach diesem ersten Versuch, der übrigens

¹⁾ Le Théâtre italien, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françoises, qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par la troupe des Comédiens du Roy de l'Hôtel de Bourgogne à Paris. Troisième édition. A Paris 1695. 3 Bände. Königliche Bibliothek, Berlin.

²⁾ Mitgeteilt ohne die Musik bei Font-Favart: L'opéra comique et la comédie vaudeville au XVII^e et XVIII^e siècle. Seite 40f.

größeres Aufsehen erregte, als man denken sollte, erschien eine Parodie auf einige Szenen aus einer anderen Lully'schen Oper: „Bellerophon“, in der sich die Komödianten nun wirklich an die Schwächen des Stückes, ganz besonders des Textes hielten. Es ist wohl jedem aus Erfahrung bekannt, daß besonders in älteren Opern Auftritte geschaffen wurden, die für die Handlung selbst völlig überflüssig sind und nur den Zweck haben, sämtlichen mitwirkenden Sängern und Sängerinnen Gelegenheit zu geben, sich in einer längeren Arie hören zu lassen. Diese Schwäche der Operntexte, die beinahe so alt ist wie die Oper selbst, weist auch der „Bellerophon“ auf, und das erkannten die Italiens mit sicherem Blick. Die sieben längsten und musikalisch reichsten Szenen zog Arlequin in einen einzigen Satz zusammen, in dem der Gang der Handlung vollkommen klar erzählt wird. Arlequin sagt: „Ach, da ist eine gewisse eifersüchtige Stenobia, die bittet den Armifodar, er möge alle fünfzigtausend Teufel bitten, ein Ungeheuer aus bemalter Pappe herzustellen, das den Bellerophon zerreißen soll. Bellerophon bittet den König, der König bittet den Opferpriester, der Opferpriester bittet die Pythia, die Pythia bittet das Orakel, das Orakel bittet Apollo, Apollo bittet den Donner — — — nun, wir wollen mal zunächst hören, was der Opferpriester zu singen hat“.

Wichtiger als diese textliche ist aber die musikalische Parodie geworden, denn die Italiens verfielen nun auf einen Gedanken, der sich mit der Zeit als äußerst fruchtbar herausstellte und dem die gesamte komische Oper außerhalb Italiens sehr viel verdanken sollte. Sie ersetzten nämlich die ganze Opernmusik durch Volkslieder oder, wie man sie in Paris nannte, durch „Pont-neufs“. Le Pont-neuf = die neue Brücke war das Verkehrszentrum der Stadt, hier wurden die Tagesereignisse auf bekannte Lieder abgesungen, die man auch Vaudeville = voix de ville = Stimmen der Stadt nannte.¹⁾ In dieser „Bellerophon“-Travestie geschah nahezu das Umgekehrte wie in der Dufresny'schen „Critique de l'opéra“. Arlequin läßt den Opferpriester fast wortgetreu den Originaltext singen, aber auf die Melodie eines Gassenhauers. Die Worte des Operntextes: „Reçois grand Apollon — Reçois ce sacrifice — Fais que le ciel — A nos vœux soit propice“ wurden auf die Melodie gesungen: „Amis ne quittons point Creteil“, die aber nicht in Noten beigegeben ist, da sie eben damals als allbekannt vorausgesetzt wurde. Es war, als ob man heut schreiben würde: nach der Melodie „Ach du lieber Augustin.“

Mit dieser Heranziehung des niederen Volksliedes hatten die Italiens nun auch den musikalischen Gegensatz geschaffen. Man stellte der angestaunten, vom Ausland angeregten Kunstmusik die eigene nationale Volksmusik entgegen, wenn auch vorläufig noch in sehr drastischer Weise. Die

¹⁾ Vgl. Font: Seite 9 Anm.

Italiens selbst konnten jedoch diesen Gedanken nicht mehr weiter verfolgen. Sie hatten ihre Scherze zu weit getrieben, da sich Madame de Maintenon durch eines ihrer Stücke „La fausse prude“ getroffen und tief gekränkt fühlte, und so wurde die ganze Gesellschaft 1697 in allerhöchster Ungnade weggejagt. Diesen Auszug der comédiens italiens du Roy hat Watteau in einem seiner bekanntesten Bilder festgehalten. — Das letzte, was die Italiens für die Opernparodie getan haben, war, ihr einen Namen zu geben. Sie nannten sie „opéra comique“ und sagten damit, daß eine ernste in eine komische Oper umgewandelt war. Diese Bezeichnung scheint zum erstenmal für eine Parodie: „Arlequin, Roland furieux“ 1697¹⁾ angewendet worden zu sein. Bis dahin liefen diese kleinen Stücke immer noch unter dem Namen „comédie“ mit. Der Name „opéra comique“ hat ja dann im Lauf der Zeit die mannigfachsten Umdeutungen erfahren.

Daß auch damals die Ansichten über den Wert oder Unwert der komischen Bühne recht auseinandergingen, beweist ein Brief, den die Herzogin von Orléans, unsere amüsante deutsche Pfalzgräfin Liselotte, die erbitterte Feindin der Maintenon, bald nach der Vertreibung der Italiens an ihre Schwester schrieb:²⁾

„Ich habe Eüch schon letztmahl meine Meinung geschrieben über die pfarrn und pfaffen so die Comedien verbieten, sage also weyter nichts drauff als Nur daß wen die herrn Ein wenig weiter alß Ihre Naß sehen wollten, würden sie begreifen daß der gemeinen leütte gelt ahn den Comedien nicht übel ahngelegt ist. Erstlich seindt die Comedianten arme teuffel so ihr leben dadurch gewinnen, zum andern so macht die comedie freüde, freüde gibt gesundheit, gesundheit stärke, stärke macht beßer arbeyten. also solten sie Es mehr gebietten als verbieten.“

Der burlesken Oper nahte aber von anderer Seite Hilfe. In Paris wurden jährlich zwei große Jahrmärkte abgehalten, die nach ihren Standorten „la foire St. Germain“ und „la foire St. Laurent“ hießen. Hier gab es kleine Jahrmarktsbühnen, die durch Seiltänzervorführungen und dergleichen Künste ein ziemlich untergeordnetes und klägliches Dasein führten.³⁾ Für diese Theater und damit zugleich für die opéra comique ging im Jahr 1712 ein Stern erster Größe auf, und zwar in dem Dichter Allain René Lesage, dem schon damals allbekannten Verfasser des satirischen Sittenromans „Le diable boiteux“. Lesage brauchte Geld für die Herausgabe des „Gil Blas“, und als ihm ein Jahrmarktsbühnendirektor 2000 Lires bot, wenn er ihm für die Dauer einer Messe Stücke schreiben wollte, so überwand er seinen Widerwillen, den er bis dahin gegen diese Bühnen gehegt hatte und machte sich an die Arbeit.⁴⁾ Schließlich fand er solche Freude daran,

¹⁾ Gherardi: Théâtre italien, Supplément du, Tome troisième 1697. S. 431.

²⁾ Wolfgang Menzel: Elisabeth Charlotte von Orléans an Raugräfin Louise. Stuttgart 1843.

³⁾ Vgl. Font: S. 56f.

⁴⁾ Font: S. 69.

und seine Stücke hatten so großen Erfolg, daß er sie alle sammelte und, wahrscheinlich als Gegenstück zu Gherardi's „Théâtre italien“ als „Théâtre de la foire“ herausgab. Die französischen Literarhistoriker sind stolz auf diesen Besitz und nennen Lesage mit Recht nach dem großen griechischen Satiriker ihren „Menander de la foire“.¹⁾

Lesage hatte unter höchst eigenartigen Verhältnissen seine Stücke zu schreiben, denn in Paris bestanden damals außerordentlich merkwürdige Theaterzustände. Die *comédie française*, in der Tragödien und Sittenstücke aufgeführt wurden, die *Académie royale*, also die große Oper, und die *comédie italienne*, die Bühne der italienischen Stegreifkomödianten, waren im Besitz königlicher Privilegien, die sie nun dazu benutzten, die gänzlich vogelfreien Jahrmarktsbühnen, die doch für sie immerhin eine Konkurrenz bedeuteten, aus der Welt zu schaffen.²⁾ Diese kleinen Theater wurden ganz unerhört schikaniert, aber die „Foreins“, wie man sie kurzweg nannte, besaßen einen ungebrochenen Jugendmut und erwiesen sich geradezu genial in der Umgehung auch der ungeheuerlichsten Verbote. So wurde ihnen z. B. untersagt, in ihren Stücken Dialoge zu verwenden — sofort führten sie Komödien auf, in denen nur Monologe gesprochen wurden. In einem der berühmtesten dieser Monologstücke³⁾ trat z. B. Deucalion auf, in der griechischen Sage bekanntlich der einzige Mann, der nach der Sintflut übrigblieb. Da wirkte es ganz einleuchtend, daß niemand auf der Welt ihm antworten konnte und er die ganze Handlung allein übernehmen mußte. Ein anderes Mal wurde ihnen der Dekorationswechsel verboten — sogleich beobachteten sie die Einheit von Ort und Zeit, obwohl sie sich sonst um dergleichen Regeln gar nicht kümmerten. Als ihnen gelegentlich das Sprechen völlig verboten wurde, begannen sie zunächst Pantomimen aufzuführen und verfielen zuletzt auf den Gedanken, ihre Stücke auf bekannte Melodien abzusingen. An all diese unsinnigen Vorschriften war nun auch Lesage gebunden. Aber gerade das fortwährende Suchen nach neuen Auswegen, um den Gegner zu überlisten, machte ihm scheinbar das größte Vergnügen, denn nie schrieb er bessere Stücke, als wenn den Foreins das Messer an der Kehle saß, und es schien ihn geradezu gelangweilt zu haben, wenn die Jahrmarktsbühnen zeitweis unter dem sichern Schutz irgendeines hohen Protektors arbeiten konnten. Lesage war durch das Sprechverbot auch auf den Gesang angewiesen, und da griff er den Gedanken der Italiens auf und schrieb Sittenstücke, Revueen und Opernparodien, in denen ausschließlich Volks- oder Gesellschaftslieder gesungen wurden. Lesage hat nun gerade in musikalischer Beziehung eine grundlegende Bedeutung für die Entwicklung sowohl der burlesken als

¹⁾ Lintilhac: Lesage. Paris 1893, S. 133.

²⁾ Vorrede im *Théâtre de la foire*. Vgl. auch Font.

³⁾ Piron: *Arlequin Deucalion* 1722.

auch der späteren fein-komischen Oper bekommen. Das Volkslied wurde damals und noch weit bis ins 18. Jahrhundert hinein sehr gering geachtet,¹⁾ bei ernsten Musikern war es geradezu verpönt. Da fällt es doppelt auf, wenn Lesage in der Vorrede seiner Sammlung das Vaudeville, also das Straßenlied, einen ungeschliffenen Diamanten nennt, dessen Wert seine Vorgänger auf der komischen Bühne nicht erkannt hätten. Ihm standen eine Fülle der reizendsten Volks-, Trink- und Gesellschaftslieder zur Verfügung, die er mit ganz hervorragendem Geschick zu verwerten wußte. Besonders seine Opernparodien, die dem Text nach nur äußerst drastische Burlesken oder Possen sind, werden durch die liebenswürdigen, graziösen Melodien in eine ganz andere Sphäre gehoben und Lesage selbst bittet auch, daß man seine Stücke nicht nur lesen, sondern vor allen Dingen singen möchte, da man sie sonst nur zur Hälfte kennen lerne.

Die erste uns von Lesage erhaltene Opernparodie „Télémaque“ aus dem Jahre 1715, die in Paris größtes Aufsehen erregte und das Publikum in Scharen nach dem Théâtre de la foire zog,²⁾ gibt dafür die besten Beispiele. Die Posse travestiert die Tragédie lyrique „Télémaque et Calypso“, deren sehr schwacher Text von Abbé Pellegrin und deren zum Teil sehr schöne, ernste Musik von Destouches, dem bedeutendsten Opernkomponisten zwischen Lully und Rameau, herrührte. In dieser Oper tritt in der ersten Szene des ersten Aktes die Liebhaberin auf und singt eine Klagearie, in der sie den Sturm in der Natur mit dem Aufruhr vergleicht, den die Liebe in ihrem Herzen erregt habe. In der Parodie übernahm Arlequin selbst diese Rolle, was natürlich schon sehr lächerlich wirkte. Arlequin, mit dem stets schwarz gefärbten Gesicht, im eleganten Reifrockgewand, an dessen Ärmel- und Halsausschnitt sein typisches buntes Flickkleid hervorsah, das Taschentuch in der Hand, singt: „O ihr Unglücklichen, die euch ein furchtbarer Sturm den Schrecken des zornigen Meeres überliefert, wisset, daß ein nur allzu zartfühlendes junges Mädchen in noch viel größerer Gefahr schwebt als ihr“. Zu diesen drastischen Worten wählte nun Lesage die wundervolle Melodie der Folies d'Espagne, jenes alten Tanzliedes, das noch jetzt durch Corelli's Violinvariationen oder Liszt's Rapsodie espagnole allgemein bekannt ist.

Wenn auch in Lesage's Sammlung die Melodien am Schluß jeden Buches unbegleitet mitgegeben wurden, so war bei den Aufführungen doch stets die Begleitung eines kleinen Orchesters vorhanden.³⁾ Diese accompagnements sind jedoch nicht erhalten und die hier hinzugefügten daher nur in kleinen Noten gedruckt:

¹⁾ Karl Nef: Kunstlied und Volkslied. Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft IX, S. 154.

²⁾ Frères Parfaict: Les spectacles de la foire 1743. Bd. I S. 167.

³⁾ Font: S. 88f. Anm. 1.

O Mal-heu - reux! Vous, qu'un ora - ge hor - rib - le Livre aux fu-

reurs de la mer en cour - roux, Sa - chez, hé - las! qu'un Ten-

dron trop sen - si - ble Se trouve en - cor plus en dan - ger que vous.

Eine in Destouches' Oper leidenschaftliche Anrufung des Gottes Neptun durch die Zauberin Calypso wird dagegen mit einer sehr lustigen Melodie parodiert. Der ursprüngliche Text des Tanzliedes endete auf einen Refrain jener schallnachahmenden Silben, in deren Erfindung die Franzosen fast unerschöpflich sind. Dieser Refrain: „Ho ho! Tourelouribo“ hat wirklich dramatischen Klang und erinnert fast an hojotohoh!

Air: Ho ho! Tourelouribo

Le grand Dieu Nep-tune est en co - lè - re; Ho, ho! Tou-re - lou - ri-

Leidenschaftlich

bo. Rien ne peut le sa - tis - fai - re; Ho, ho, Tou-re-lou - ri-

bo. C'est un ter - ri - ble com - pè - re: Ho, ho, ho! Tou-re - lou - ri - bo.

Télémaque selbst trat in der Parodie als trotziger, unerfahrener Knabe auf, der seinem Mentor, hier Idas genannt, viel Sorgen macht. Dieser ist wiederum zum ängstlichen, pedantischen Schulmeister zusammengeschrumpft. Einmal macht er seinem Zögling sanfte Vorwürfe, daß dieser sich eine falsche Braut gewählt habe, da ihm Minerva doch eine andere bestimmt

hätte. Da aber braust Telemach auf: „In was mischt sich Pallas hinein! O, ihre Wahl gefällt mir gar nicht“ usw., so daß Idas ganz bestürzt ihm in die Rede fällt: „Nein, nein, Telemach, nein, nein!“ Und dies letzte „non, non, Télémaque“ war dem Refrain des Originaltextes nachgebildet, der lautete: „Lampons, lampons, camarades, lampons“, d. h. laßt uns saufen, Kameraden.

Air: Mon père, je viens devant vous

Idas

Mi - ner - ve pour vous a fait choix D'u - ne jeu -
Fil - le du grand Roi des Cré - tois, An - ti - o -

Ernst und eindringlich

ne et bel - le Prin - cesse, Je vous l'ai dé - ja
pe est vo - tre Maî - tresse.

dit, mon fils, Ces - sez donc d'ai - mer Eu - cha - ris.

Air: Lampons, lampons

Télémaque

De quoi se mê-le Pal-las? Oh! Son choix ne me plaît pas.

Schnell und leichtfertig

Que fais-je, son An-ti-o-pe est peut-être u-ne sa-

Idas

lop-pe. Non, non, non, non Té-lé-ma-que, non non.

Idas muß sich manches gefallen lassen. Ein andermal wird er folgendermaßen zurechtgewiesen: „Schweig, alter Lehrmeister, Schwätzer. Seht doch diesen Doktor an! Ach, mein Lieber, Sie sind ein ganz unausstehlicher Pedant!“

Air: Les Feuillantines

Tai - sez - vous, vieux Pré - cep - teur, Ra - do - teur. Vo - yez
Gemessen, sehr rhythmisch

un peu ce Doc - teur. Oh! vous n'ê - tes, mon ai - ma -

ble, Qu'un Pé - dant, qu'un Pé - dant in - dé - cro - ta - ble.

Aber auch zarte Melodien ertönen. Da ist z. B. Telemachs Werbung um die Geliebte: „Wir werden nach der Insel Ithaka gehen, dort ist mein Vater König, ich bin der Prinz Telemach und biete Ihnen hierdurch meine Hand an.“ Die Melodie dazu war ein damals vielgesungenes Ständchen: „Réveillez-vous, belle Endormie.“

Télémaque

Nous i - rons à l'Is - le d'I - tha - que; Mon Père en

Liebenswürdig

est le Sou - ve - rain: Je suis le Prin - ce

Té - lé - ma - que. Et je vous offre i - ci ma main.

Oder der junge Telemach, der sich sehr über das Schicksal seines Vaters Odysseus beunruhigt, wird mit folgenden Worten getröstet: „Von welcher unnützen Sorge, teurer Prinz, ist Ihre Seele beunruhigt? Minerva wird Ihren guten Papa immer verteidigen und ihn Ihnen zurückgeben“, und darauf folgt wieder einer jener Silben-Refrains.

Air: O gué lon-la lan-laire

De quel - le vai - ne crain - te, Prin - ce char - mant, } Mi - ner-
 Votre âme est - elle at - tein - te dans ce mo - ment?

Schmeichelnd

ve tou - jours dé - fen - dra Vo - tre bon Pa - pa, Et vous

le ren - dra. O, gué lon la lan - lai - re, o gué lon la.

Das große Vergnügen, mit dem diese Parodien vom Publikum aufgenommen wurden, hatte doch einen tieferen Grund, als nur das oberflächliche Amusement an den burlesken Situationen und den ins Ohr fallenden Melodien. Die Zuhörer wurden sich bewußt, daß ihnen die griechischen Götter und Helden, besonders in der verwässerten Gestalt, wie sie von den Nachfolgern Quinault's auf die Bühne gebracht wurden, innerlich doch ganz fremd waren. Zugleich entzückte sie aber auch das reiche musikalische Nationaleigenthum der Chansons. Lustspiele und Opernparodien auf bekannte Volkslieder zu schreiben, wurde von nun an mit großem Eifer und zum Teil auch viel Geschick von den verschiedensten Dichtern in Paris betrieben.

Schluß folgt

JOHANN WENZEL KALLIWODA

(1801—1866)

VON DR. KARL STRUNZ IN WIEN

Das „Deutsche Lied“ . . . Wer hat es nicht gesungen, und wem griff nicht seine warme Volkstümlichkeit ans Herz? Wer hörte nicht aus seiner schlichten Sangbarkeit die Seele eines echten deutschen Musikers heraus? Das „Deutsche Lied“ — man sagt dieses Wort mit einer gewissen leisen Bewegtheit, die man sich selbst nicht eingestehen will, man sagt es so leichthin, und doch umflort eine flüchtige Gerührtheit die Farbe unserer Stimme, unseres Wortes und die Seele, die darin atmet. Was das nur ist? Das „Deutsche Lied“ — und dann geht der Gedanke hinüber zu dem heute vielfach vergessenen Mann, dem es das erstemal in der Seele erklang. Johann Wenzel Kalliwoda, nur wenige wissen noch Sicheres von ihm, seine Werke sind längst verschollen, und über seine Lebensschicksale hat sich schon der Schleier des Gewesenen gelegt. Auch in diesem Namen ruhen Seele und Herz. Freilich nur für die, denen noch aus der Vorangegangenen Mund eine Erinnerung überliefert ist: das alte Mietshaus drüben auf der Kleinseite in der Spornergasse zu Prag — jetzt Kloster — wo Kalliwoda als Kind schlicht deutscher Leute ins Leben getreten ist, die altmodischen, verträumten Gassen und Winkelplätze, die ihn oft, sehr oft gesehen haben, wenn er hinüber auf die Altstadt ins Konservatorium oder ins Theater eilte, das deutsche Prag des österreichischen Vormärz, Carl Maria von Weber als Dirigent dieser Bühne und Freund in der Familie der vornehmen und doch herzensguten Therese Brunetti, der berückend schönen Tragödin aus altem edelm Geschlecht. Dieser Name ist mit Kalliwodas Leben dauernd verbunden: Brunettis Tochter wurde sein Weib. Und wie viele könnte man da noch nennen, alles Worte, bedeutungsreich und von Schicksalen schwer, Namen, aus denen noch durch den düsteren Glanz des Vergangenen das Leben wundersam klingt. Kalliwoda — ich denke da an ein harmonisches, helles Gesicht, an einen heiteren Menschen, der viel Sonne brachte, weil er innerlich wahrhaft glücklich war. Ein schlichtes Lied war ihm das Leben, ein edles, reines Lied, wie es aus dem Gemüt des Volkes steigt. Es lag nichts Verhärmtes in seinem Gesicht, nicht jenes müde Grübeln eines früh verbrauchten Menschen. Er war wie seine Musik: sonnig und glücklich. Kalliwoda — seitdem ich mich mit ihm beschäftige und seine Nachfahren mir innige Freunde geworden sind — wie viel Suggestivität liegt in diesem Namen, wie viel Wärme, Heimatsduft, Österreichertum und viel, viel Liebe. Als im Juni des Jahres 1903 beim Frankfurter Sängerfest dem Deutschen Kaiser gerade dieser Name auf die Lippen kam, hat er an Erinnerungen, an musikalische Erlebnisse vergangener Tage gerührt, Erlebnisse, die noch in seine frühe Kinderzeit hereinspielten

und herübergewonnen aus dem Menschenalter, das in den fünfziger Jahren im Sommer war. Heute sind die aus dieser vergangenen Zeit längst verblüht, verwelkt, erlahmt, und nur noch sehr wenige sind übrig, die Kalliwoda und seinen Kreis in ihren besten Tagen kannten. Sogar die, die das erstemal das „Deutsche Lied“ sangen, sind schon alte Leute und viele von ihnen bereits fortgegangen. Kalliwoda hat noch Robert Schumann gekannt und war mit ihm durch Freundschaft verbunden, Mendelssohn stand er nahe, den Wiecks, Dreyschock, Konradin Kreutzer, Carl Maria von Weber, Thalberg, den Dichtern Karl Egon Ebert und Joseph Viktor von Scheffel u. a., alles Namen, die warm an uns herandrängen. Im fernen Dämmerlicht glänzt oben ein schönes Frauenbild auf, die edeln und doch so kindlichen Züge der Mutter von Kalliwodas Frau: Therese Brunetti. Der Duft einer dichterischen Atmosphäre umgibt sie. Das alles enthüllt die Erinnerung an diesen Namen mit slawischem Klang und doch kerndeutscher Seele: Johann Wenzel Kalliwoda.

Johann Wenzel Kalliwoda wurde — wie uns der deutsche Taufschein des Seelsorgeramtes St. Nicolaus in Prag-Kleinseite¹⁾ berichtet — am 21. Februar des Jahres 1801 zu Prag No. 192 der Kleinseite als ehelicher Sohn des im Dienste des Grafen von Czernin stehenden Anton Kalliwoda aus Lesowitz in Mähren²⁾ geboren. Die Mutter war Theresia geborene Kolni aus Ungarn. Er wurde auf den Namen Johann Bapt. Wenzel getauft, und zwar am Tage der Geburt. Der Komponist stammt aus schlichten Verhältnissen, und es war zeitlebens sein Stolz, auf seinen Werdegang aus kleinbürgerlichen, ganz bescheidenen Kreisen heraus, hinzuweisen. Vater und Mutter waren einfache deutsche Leute. Auch er und seine Familie

¹⁾ Er befindet sich im Geburtsbuchband vom Jahre 1801 pag. 254. No. Exh. 316. Hier steht allerdings: Kaliwoda. Der taufende Priester war der Hauptpfarrer Rudolph Fischer. Das Haus N.-C. 192 — Kleinseite — hat drei Gassenfronten und trägt drei Orientierungsnummern: Thunische Gasse 27, Schloßstiege 5 und Spornergasse No. 22. Das Haus heißt „Zu den Kajetanern“ (nach der Kirche zu St. Kajetan in dieser Gasse). Heute ist es Kloster. Herr Oberfinanzrat Dr. F. Lanna in Prag hatte die Güte, mir diese wertvollen Mitteilungen zu machen. Von Herrn Pater Rektor Karl Novaček C. S. R. in Prag erfahre ich: Das jetzige Redemptoristenkloster III — 192 war ursprünglich ein gräfliches Haus. Bei der Einführung der Theatiner wurde es — in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts — zum Kloster adaptiert und die Kirche St. Kajetan neu erbaut. Nach der Aufhebung der Theatiner (durch Kaiser Josef II.) wurde aus dem Kloster ein Zinshaus, wo viele Parteien wohnten. Bis 1869. Von da ab wurde es das heutige Redemptoristenkloster. Die Pfarrkirche ist St. Nikolaus. — Für diese gewiß wichtigen Berichte sage ich hiermit meinen Dank. Die Abschrift des Taufscheins verdanke ich der Güte des Herrn Hofkaplan und Archivars des fürsterzbischöflichen Konsistoriums, Herrn Pater Franz Tischer in Prag und Herrn Archivar Franz Tischer in Neuhaus.

²⁾ Das ist wohl ein Schreibfehler im Taufschein. In Mähren gibt es kein Lesowitz, wie mir Herr Dr. Baumhackl, Bibliothekar der k. k. deutschen technischen Hochschule in Brünn, mitzuteilen die Güte hatte. Vielleicht ist Lissowitz im Gerichtsbezirk Wischau (tschechisch Lesovice) gemeint.

wollten in ihrem ganzen Leben nichts anderes sein . . . Die Brüder Joh. W. Kalliwodas waren 1. Karl, fürstlich Fürstenbergischer Oberförster in Lana (Böhmen), dessen Tochter sich mit Dr. Schneider, Leibarzt des Fürsten Max von Fürstenberg in Prag, verheiratete; 2. Franz, Kabinetts-expeditor des Fürsten Karl Egon II. von Fürstenberg in Donaueschingen, verheiratet mit der Schwester des Hofrats Seemann daselbst. Dieser Ehe entsprossen zwei Kinder: Heinrich, Jurist und begabter Klavierspieler, der sich 1848 an der Revolution in Baden beteiligte und dann nach Amerika auswanderte, wo er um 1880 in angesehener Stellung starb; Fanny war mit einem Herrn Rehfuß verheiratet, lebte erst in Paris und dann im Elsaß.

Schon als Kind zeigte Johann Wenzel Kalliwoda eine reiche musikalische Begabung. Mit zehn Jahren wurde er bereits in das damals neugegründete Prager Konservatorium¹⁾ aufgenommen, wo er in einem Zeitraum von sechs Jahren unter der Leitung des Direktors Friedrich Dionys Weber den ganzen Kursus absolvierte.²⁾ Wir wissen heute, daß sein Führer ja kein genialer Mensch gewesen ist — dazu fehlte ihm in der Musik der große Schwung und die originelle Erfindungsgabe — aber zweifelsohne war Friedrich Dionys Weber³⁾ als Pädagoge und Praktiker wirklich bedeutsam. Kalliwodas eigentlicher Lehrer und Gönner war der berühmte Geiger des Prager Konservatoriums, Friedrich Wilhelm Pixis, der ihn seinen hervorragendsten Schüler nannte. Die Denkschrift gelegentlich der 50jährigen Jubelfeier der Gründung des Konservatoriums zu Prag (1858), die den bestbekannten Musikhistoriker Dr. Wilhelm Ambros zum Verfasser hat, berichtet:

„Vier jährliche Stipendien zu 50 Gulden wurden den Zöglingen Johann Kalliwoda (Violine), Anton Gellert (Fagott), Franz Maricek (Oboe) und Josef Courek (Wald-

¹⁾ Das Konservatorium wurde Oktober 1811 im Dominikanerkloster zu St. Egyd eingerichtet.

²⁾ Kalliwoda wohnte damals Prag-Kleinseite No. 192/III.

³⁾ Geb. 1771 zu Welchau in Böhmen. Ein Schüler des Abbé Vogler, Dionys Weber war hervorragend als Lehrer. Seine berühmtesten Schüler sind neben Kalliwoda auch Moscheles, Bockler und Dessauer. Er starb am 25. Dezember 1842 zu Prag. Als Adjunkt war ihm zugeteilt Franz Strohbach. Als Professoren wirkten: Friedrich W. Pixis (Violine), Bernh. Stiasny (Cello), Wenzel Hause (Kontrabaß), Ludwig Fischer (Oboe), Ant. Bayer (Flöte), Wenzel Farnik (Klarinette), Gabriel Rausch (Fagott), Wenzel Zaluschan (Waldhorn), Franz Weiß (Trompete), Lorenz Dlask (literar. Fächer), Abbé Peutlschmidt (Katechet). Die das Musikleben Prags ebenfalls so energisch fördernde „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen“ wurde am 31. März 1810 gegründet. An ihrer Spitze standen feinsinnige Musiker wie: Graf Fr. Klebelsberg, Graf Wrtby, Graf Joh. Pachta, Graf Friedrich Nostitz, Graf Christ. Clam-Gallas, Fürst Lobkowitz auf Raudnitz u. a. — Über die Geschichte der Musik Böhmens vgl. man die schöne Monographie aus der feinen Feder Richard Batkas „Geschichte der Böhmischen Musik“ (Berlin; Sammlung: Die Musik, herausgegeben von Richard Strauß) und die stimmungsvollen „Arpeggien“ von Rudolph Freiherrn von Procházka (Dresden 1897). Beide Bücher gehören neben Oskar Teubers Geschichte des Prager Theaters zu dem Besten, was wir über die Musik Böhmens im 18. Jahrhundert besitzen.

horn) verliehen. Bei den am 7. bis 9. Oktober abgehaltenen Prüfungen zeichneten sich auch wirklich diese Schüler und neben ihnen die Schüler Vinzenz Bardok, Johann Taborsky, Franz Blatt, und Josef Kail als Solospieler aus.“

Der Direktor F. Dionys Weber entwarf gründliche und sehr strenge Gutachten über die Fähigkeiten jedes einzelnen Schülers. Die Zöglinge mußten als Probe ihres Kompositionstalentes einen gegebenen Choral im zweistimmigen Kontrapunkt bearbeiten, und zwar 1. mit einer Grundstimme im gleichen Kontrapunkt, 2. mit einer dergleichen Oberstimme, 3. mit einer Grundstimme im ungleichen Kontrapunkt, vier Noten gegen eine, 4. mit einer Grundstimme im gebundenen Stil, zwei Noten gegen eine, 5. mit einer dergleichen Oberstimme, 6. zu demselben Choral eine schematische Grundstimme im vermischten Kontrapunkt, 7. Verwandlung desselben Chorals in einen Figuralgesang mit einer frei nachahmenden Grundstimme. Die Klassifikation lautet: „Johann Kalliwoda hat alle sieben Satzarten bearbeitet und verdient, einige flüchtige Fehler abgerechnet, die erste Klasse mit Vorzug.“ Wären Prämien verteilt worden, so wäre er der erste Preisträger geworden, und F. Dionys Weber sagt weiter in seinem Gutachten von dem jungen Musiker: „er hat nebst einer schönen mechanischen Fertigkeit auch Geist im Vortrage, wird aber bis jetzt vom jugendlichen Feuer noch zu sehr beunruhigt. Er hat ein entschiedenes Talent zur Instrumentalkomposition und hat sich darin vor allen hervorgetan.“

In den Jahren 1814/15 tritt Kalliwoda schon in den Vordergrund. Das damalige musikalische Prag schätzte ihn als Sologeiger, und bald war er auch ein beliebter Lehrer seines Instrumentes. 1816 spielt er mit großem Erfolge im Prüfungskonzert. Rühmend nennt man seine feine künstlerische Leistung, und sogar Carl Maria von Weber zollt ihm öffentliche Anerkennung. Noch im selben Jahre verließ er das Konservatorium, um in das Orchester des ständischen Theaters in Prag als Mitglied einzutreten. Damals — es war noch unter Direktor Karl Liebich († am 21. Dezember 1816) — saß kein geringerer als Carl Maria von Weber am Dirigentenpult dieser Bühne und hatte die Operndirektion inne; neben ihm wirkten die Kapellmeister Franz Clement und Kral. Unter den Künstlern der Oper und des Schauspiels lesen wir längst vergessene Namen, wie die der einst berühmten und berückend schönen Schauspielerin Therese Brunetti,¹⁾ der Sängerinnen Czejka, Therese Müller-Grünbaum, Becker-Ambrosch, Marianne Kainz, Ritzenfeld, der Sänger Grünbaum, Loewe, Wolfgang Kainz,²⁾ Gned, Allram, Zeltner u. a. Carl Maria von Weber, der schon im Dezember 1811 das erstemal in Prag

¹⁾ Sie wurde später die Schwiegermutter Kalliwodas. Eine weiße Rotblondine von großer Schönheit, die damals zu den reizendsten Frauen Prags gehörte. Carl Maria von Weber hat diese aparte und vornehme Künstlerin warm verehrt.

²⁾ Vater der nicht unberühmten Marianne Kainz. Er ist am 23. Oktober 1773 zu Salzburg geboren, war 1824—1834 Mitdirektor des Prager Theaters und starb im Februar 1855 in Salzburg.

weilte, war mit 1. April 1813 von Liebich für das Prager Theater als Operndirektor engagiert worden, und zwar als Nachfolger des die ernste Oper wenig fördernden Wenzel Müller.

Eine seiner ersten Reformen zur Begründung einer neuen Prager Oper war die Berufung der Karoline Brandt, seiner zukünftigen Gattin. Sie war die unvergeßliche „Sylvana“.

Sophie Schröder erlebte damals ihre Triumphe im Schauspiel. Therese Brunetti war noch immer in ihrer Blüte und riß durch ihre große Menschendarstellungskunst die Prager zu einer Begeisterung hin, wie man sie dort selten gesehen hat. Sie lebte lange in der Tradition aller Kunstfreunde, denn die Brunetti war wirklich im Schauspielfach eine geniale Künstlerin. Es waren Glanztage der Prager Bühne. Leider legte Weber bereits am 30. September 1816 die Operndirektion nieder und zog mit Karoline Brandt in die Ferne. Er konnte dem sterbenden Liebich noch die Hand drücken. Für Prag blieb der Abschiedstag seines hervorragendsten Dirigenten und Musikers für dauernde Zeiten ein Ereignis, das dieser Stadt nie ganz aus dem Gedächtnisse schwand.

Kalliwoda blieb bis zum Jahre 1822 Mitglied des Orchesters des ständischen Theaters zu Prag. Freilich spielte er auch oft in Konzerten und fand überall rauschenden Beifall. 1821 gab er sein erstes eigenes Konzert. Sein ehemaliger Dirigent Carl Maria von Weber hatte ihm auch von der Ferne Interesse und Wohlwollen bewahrt und immer und überall für den jungen Musiker geworben. Auf seine Anregung unternimmt er die ersten Konzertreisen. Es folgen glänzende Abende in Linz, wo er dreimal spielte. Dann München. Hier blieb er sechs Wochen. Sowohl im Hoftheater, als auch in eigenen Konzerten konnte man Kalliwodas Geige hören. Von hier aus führte ihn seine Reise nach der Stadt, die ihn dann zeitlebens bis auf die letzten Jahre fesseln sollte und ihm niemehr nach seinem Böhmen für dauernde Zeiten einen Rückweg bot: Donaueschingen. Eigentlich hatte er wohl nur die Absicht, seinen Bruder Franz (der dort, wie bereits erwähnt, Kabinettsexpedito des kunstsinnigen Fürsten Karl Egon II. von Fürstenberg war) zu besuchen. Doch bald wurde er auch dem Fürsten vorgestellt und mußte in einem Konzert seiner Hofkapelle spielen. Da sie ihren begabten Dirigenten Konradin Kreutzer durch seinen Abgang nach Wien (1822) verloren hatte, lag nichts näher, als Kalliwoda für dieses künstlerische Amt in Vorschlag zu bringen. Er gefiel, und tatsächlich ernannte ihn auch der Fürst zu seinem Hofkapellmeister. Interessant ist hier der Wortlaut des Berichtes des Hofrats Sulger in Donaueschingen an seinen Fürsten (Anfang 1822), der sich mit der Anstellung Kalliwodas beschäftigt. Er ist enthalten in Fol. 14 der Personalakten des Fürstlich Fürstenbergischen Archivs in Donaueschingen:

„Meine Überzeugung steht fest, daß E. D. das Vergnügen der Musik so wahr-

haft lieben, wie alle übrigen aus dem Gebiete der schönen Künste . . . Ich glaube nicht weit zu irren, wenn ich Herrn Kalliwoda gerade für den Mann erkläre, der mir ganz gemacht [erscheint], den im Vorhergehenden angedeuteten Forderungen zu entsprechen. Mit einem ausgezeichneten Talente für die Komposition verbindet er einen Grad von Virtuosität auf der Violine, der ihm bei mancher größeren Kapelle den ersten Rang gewiß unbestritten ließ. Dabei ist er ein fertiger Klavierspieler: 3 Talente, die man in diesem Grad von Ausbildung selten beisammen findet. Lindpaintner¹⁾ z. B. ist ein trefflicher Komponist, aber im Klavier- und Violinspiel läßt ihn Kalliwoda weit hinter sich zurück; es hat nichts Widersprechendes in sich, zu hoffen, daß Kalliwoda ihn auch in der Komposition noch einholen wird. Sein Fleiß im Schreiben, sein Enthusiasmus und seine Fähigkeiten berechtigen ganz zu dieser Hoffnung. Außer Lindpaintner ist mir kein Kapellmeister bekannt, der die obigen drei Qualitäten besitzt . . .“

In dieser Angelegenheit liegt auch ein bedeutungsvoller Brief aus der Feder Kalliwodas selbst im Donaueschinger Archiv, der von Prag (30. August 1822) aus sich an den Fürsten wendet. Damals ist er bereits ernannt und erwartet die Weisung zur Abreise nach Donaueschingen. Seiner beabsichtigten Verheiratung mit Therese Brunetti geschieht hier Erwähnung. Der Brief lautet:

Durchlauchtigster Fürst!
Gnädigster Herr!

In der frohen Erwartung das Glück zu haben, Höchstdenselben recht bald hier meine untertänigste Aufwartung machen zu können, wagte ich es nicht Euer Durchlaucht mit einem Schreiben zu belästigen, wozu ich mir jetzt auf die Nachricht von der spätern Abreise Euer Durchlaucht die Freiheit nehme, und deßhalb um gnädigste Nachsicht bitte.

Die Freude über die Anstellung, derer mich Höchstdieselben würdigten, erfüllt meine ganze Seele; und der Gedanke wie ich meiner Bestimmung, und der Erfüllung meiner neuen Pflichten am besten nachkommen könne, beschäftigt mich Tag und Nacht, so hab' ich hier keine Ruhe mehr, jedoch kann ich ohne Zustimmung meines Durchlauchtigsten Herrn rücksichtlich meiner Reise nichts unternehmen, und warte also auf die erfreuliche Gelegenheit Höchstdieselben selbst sprechen zu können, oder im Falle die Abreise Euer Durchlaucht von Donaueschingen sich noch weiter hinaus verzögern sollte, auf eine gnädigste Verfügung, welche mich von dem Willen meines höchsten Herrn in Kenntniß setzt.

Tief erschütterte mich die unerwartete Nachricht von dem unersetzlichen Verluste, welchen Euer Durchlaucht erleiden mußten, mit innigem Schmerz denke ich an jene schönen Tage auf dem heiligen Berg, wo ich die herrlichen Vorzüge des zu früh verklärten Engels in Menschengestalt zu bewundern Gelegenheit hatte. Diese Tage können nimmer wiederkehren, doch der Geist der Seeligen wird schützend ruhen auf dem Hause Ihres würdigen Sohnes.

Das ganze Glück meiner Zukunft verdanke ich einzig meinem Hochfürstlichen Herrn; ich kann nichts dafür geben, als die aufrichtige Versicherung, daß ich alles,

¹⁾ Gemeint ist Peter von Lindpaintner (1791—1856), der als Opernkomponist und Dirigent bekannt ist. Er wurde in München ausgebildet. Er war 1812—19 Musikdirektor am Isartortheater, 1819 bis zu seinem Tode Hofkapellmeister in Stuttgart; 1853—54 dirigierte er die philharmonischen Konzerte in London. In Nonnenhorn am Bodensee ist er am 21. August 1856 während seines Sommerurlaubs gestorben.

was in meinen Kräften steht, aufbieten werde, mich dieser großen Huld und Gnade würdig zu beweisen.

Zum Schlusse wage ich noch eine unterthänigste Bitte, von deren Gewährung meine Lebensfreude abhängt, nemlich ich wünschte mich vor meiner Abreise mit dem Mädchen zu verbinden, das ich mir nach reiflicher Überlegung zur Gefährtin erwählt habe; erhalte ich dazu die Genehmigung meines höchsten Herrn und Gönners, so wäre mein sehnlichster Wunsch erfüllt, und die Gnade Euer Durchlaucht hätte dadurch das Glück zweier dankbaren Menschen gegründet.

Diese Bitte leg' ich zugleich an das gefühlvolle Herz der Durchlauchtigsten hohen Frau Gemahlin, in deren gnadenvolle Huld ich mich unterthänigst empfehle.

Mögen Euer Durchlaucht diese Zeilen mit der Ihnen angestamten Seelengüte aufnehmen, und die Bitte nicht versagen stets gnädig gewogen zu bleiben Euer hochfürstlichen Durchlaucht

Prag dto. 30ten August 1822.

treu und ehrfurchtsvoll
ergebenst unterthänigsten Diener,
Johann Kalliwoda,
Kapellmeister.

Am 19. Dezember 1822 trat Kalliwoda sein neues Amt in Donau-
eschingen an, obwohl das Anstellungsdekret erst den 1. April 1823 als
„Einrückungstag“ bestimmte. Seine Obliegenheiten bestanden in der Leitung
der Hofkapelle, im Solospiel und musikalischen Unterricht der fürstlichen
Kinder. In das Jahr 1822 (15. Oktober) fällt auch die Vermählung mit
der bereits genannten Prager Sängerin Therese Brunetti. Sie kam als
Tochter des Balletmeisters Joachim Brunetti¹⁾ und seiner Frau Therese
geborenen Frey aus Wien, am 28. Januar 1804²⁾ in Prag zur Welt. Therese
die jüngere besuchte das Prager Konservatorium und erfreute sich als die
Tochter der „großen Brunetti“ der besonderen Gunst und väterlichen
Freundschaft Carl Maria von Webers. Er war ihr erster Klavierlehrer
und musikalischer Berater.³⁾ Hier am Konservatorium schloß sie auch

¹⁾ Einer Familientradition zufolge stammt er aus Pisa. Wie wir schon oben
erwähnten, kam er mit Theaterdirektor Domenico Guardasoni nach Prag. Die Familie
Brunetti hatte ihre Heimat in Massa in Italien. Die eine Linie der Brunetti's ist
gräflich.

²⁾ Nach einer Mitteilung des Fräulein Marie Kalliwoda in Karlsruhe: 1803.

³⁾ Fräulein Marie Kalliwoda in Karlsruhe, die Tochter des Komponisten, die
noch lebhaft sich ihrer Jugendzeit und längst vergangener Tage erinnert, teilt mir
mit: „Man erzählte mir, daß meine liebe Mutter schon früh für Musik große Be-
gabung hatte, so daß Carl Maria von Weber — der bei Brunettis Hausfreund war —
ihr den ersten Klavierunterricht gab. Da man dort kein Instrument zu Hause hatte,
so holte er das Kind immer jeweils abends ab, wenn die Eltern im Theater beschäftigt
waren. Er übte mit der Resi seine vierhändigen ‚kleinen Stücke‘ als Überraschung
für die Eltern zu Weihnachten. Am Christfest bei einem Frühstück, wozu Weber alle
eingeladen hatte, spielten sie die ‚kleinen Stücke‘. Carl Maria von Weber schenkte
meiner Mutter damals das kleine Heftchen, welches sie stets sehr in Ehren
hielt, und später uns Kindern stets strenge anempfahl, es nicht zu verderben“. —
Das vergilbte Heftchen, das noch im Besitz des Fräulein Marie Kalliwoda ist, zeigt

mit der später weltberühmten Sängerin Henriette Sontag, die gleichfalls an diesem Kunstinstitute ausgebildet worden ist, einen treuen Bund fürs Leben.¹⁾ Noch als Schülerinnen wirkten sie bei einer denkwürdigen Aufführung der „Zauberflöte“ — unter Direktor Franz von Holbein — mit, und zwar sang die „Resi“ die erste Dame und die Sontag den ersten Knaben. Schon bei der Probe gefielen die beiden Elevationen so außerordentlich gut, daß sie sofort auch für andere Partien verpflichtet wurden. Damit schieden sie auch aus dem Prager Konservatorium aus, richtiger gesagt, sie wurden am 20. Februar 1821 aus der Anstalt strafweise entlassen, weil sie gegen das ausdrückliche Verbot in dieser Benefizvorstellung (der Mad. Becker) öffentlich aufgetreten waren. Daß man die Sontag wegen Talentlosigkeit vom Prager Konservatorium entfernt hätte, ist eine längst widerlegte, gehässige Fabel, sicher ist aber, daß sie noch während ihrer Schülerinnenzeit am Konservatorium engagiertes Opernmitglied war. Die Hauptpartien, welche die junge Brunetti während ihrer kurzen Künstlerinnenlaufbahn in Prag sang, waren u. a. die Gräfin in Cherubini's „Wasserträger“, die Emmeline in Weigl's „Schweizerfamilie“, die Maria in „Blaubart“ u. a.

Die Prager Oper litt damals

„schwer unter der anhaltenden Kränklichkeit der Primadonna Mad. Becker, und mehr als je wurden die beiden jugendlichen Talente der Bühne, die Damen Brunetti und

recht auffällig die Spuren des Alters, ist aber immer noch ganz gut erhalten. Verblaßte Bleistiftnotizen beziehen sich auf den Fingersatz. Der Titel: Six petites Pieces Faciles pour le Piano Forte à quatre mains Composées et Dediées en Marque d'estime a M. B. Schulthesius par Charles Marie de Weber. Oeuv. 3 Augsburg chez Gombart et Comp. Editeurs et Graveurs de Musique. 390. — Den Mitteilungen der genannten Dame entnehme ich, daß die junge Brunetti schon um das 13. Jahr ihres Lebens große Beanlage zum Gesang zeigte, obwohl ihre Mutter ganz unmusikalisch war. Die Entdeckerin der Resi war wohl die Freundin ihrer Mutter, die als Prager Gesangslehrerin und Opernsängerin nicht unberühmte Anna Czejka geb. von Auernhammer, der Lehrerin der Henriette Sontag. Sie war 1782 zu Prag geboren, wirkte hier als Altistin an der Prager Oper (1816 engagiert), ging dann nach Dresden, kehrte 1826 nach Prag zurück und wirkte am Konservatorium. 1850 ist sie zu Ulm gestorben. Einige Lieder von Marsano hat sie komponiert.

¹⁾ Beide blieben dauernd intime Freundinnen. Henriette wurde am 3. Januar 1806 als das älteste Kind des Schauspielers Franz Sontag und seiner Frau, der Schauspielerin Franziska geb. Markloff (geb. am 12. Januar 1787 zu Hedderheim) zu Koblenz geboren. Franziska Sontag wirkte bereits unter Liebich an der Prager Bühne und früh schon verwendete man ihr talentiertes Töchterlein für Kinderrollen. Henriette war vom 1. Juni 1817 bis 20. Februar 1821 Schülerin des Konservatoriums. Über ihre weitere Laufbahn am Theater zu Prag vgl. Oskar Teuber, Geschichte des Prager Theaters, III. Teil, Prag 1888, S. 70—100. Henriette Sontag, vermählte Gräfin Rossi, ist nach einer ruhmvollen Laufbahn als Sängerin am 17. Juni 1854 auf einer Kunstreise zu Mexiko an der asiatischen Cholera gestorben. In der Gruft der Kreuzkapelle des Klosters Marienthal (sächs. Lausitz) liegt sie begraben.

Henriette Sontag, zum Ersatz herangezogen, zumal eine aus München verschriebene Aushilfssängerin Dem. Reger nach einigen Debuts wieder vom Schauplatze verschwunden war.“

Ein Bericht der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ (No. 24, Juni 1821) konstatiert dies und verzeichnet als Debuts der jungen Brunetti in einer ausgesprochenen Hauptpartie ihr Auftreten als Emmeline in der „Schweizerfamilie“ und als Marie in „Blaubart“. ¹⁾ Im obengenannten Bericht des Hofrates Sulger an seinen Fürsten steht übrigens auch ein Hinweis auf die junge Brunetti:

„Eine Sängerin, welche Kalliwoda je öfter je lieber verspricht, mitzubringen, ist aber auch keine verwerfliche Zugabe . . . Daß diese beiden Leutchen, Demoiselle Brunetti und Kalliwoda nicht länger verborgen und ungesucht bleiben werden, geht u. a. aus einem Schreiben Brunetti's hervor, welches Kalliwoda vorgestern erhielt. Sie teilt darin ihrem Idole die Nachricht mit, daß sie von der Theaterdirektion zu Linz den Antrag zu einem Engagement als erste Sängerin erhalten habe mit einem Gehalte von 1800 fl. nebst einer Benefizvorstellung. Dem Kalliwoda wurde von derselben Direktion die Kapellmeisterstelle mit einer Gage von 1200 fl. nebst einer Benefiz, garantiert zu 800 fl. angetragen . . . Brunetti ist geneigt, diesen Antrag anzunehmen, obschon sie sehr ungern zum Theatervolk gehören will, nur um mit Kalliwoda vereint zu sein. Kalliwoda ist ebenso bereit, jeden Anlaß zu ergreifen, der diese Vereinigung herbeiführen kann . . .“

Aus der Ehe J. W. Kalliwodas mit Therese Brunetti²⁾ gingen acht Kinder hervor: 1. Friedrich, geb. 26. Sept. 1823, gest. 21. Oktober 1879 in Offenburg in Baden als Großherzoglich Badischer Bauinspektor; 2. Max, geb. 21. März 1825, gest. 29. Mai 1841 in Donaueschingen; 3. Therese, geb. 10. Mai 1826, gest. 26. Juli 1897 als Frau Eiche in New York; 4. Wilhelm, geb. 19. Juli 1827, gest. 8. September 1893 in Karlsruhe als pensionierter Großherzoglich Badischer Hofkapellmeister; 5. Henriette, geb. 14. Oktober 1830, gest. 26. Oktober 1830 in Donaueschingen; 6. Gustav, geb. 1. Februar 1834, gest. 19. August 1910 als emerit. Großherzoglich Badischer Hofapotheker in Freiburg in Baden; 7. Marie, geb. 12. März 1837; blieb unvermählt und lebt in Karlsruhe; 8. Emil, geb. 12. Juli 1842, gest. 16. April 1901 in Karlsruhe als Fabrikbeamter.

Man entnimmt u. a. aus dem Anstellungsdekret, daß Kalliwoda am 1. April 1823 seine Stellung in Donaueschingen anzutreten hatte. Er traf aber schon am 19. Dezember 1822 dort ein.

In kurzer Zeit hatte der begabte Musiker sein neues Orchester auf eine bedeutende künstlerische Höhe gebracht. Nicht nur sein Fürst und Bewunderer trug den Namen Kalliwoda in die damalige musikalische Welt,

¹⁾ Oskar Teuber a. a. O. S. 82.

²⁾ Die Vermählung fand, wie bereits erwähnt, am 15. Oktober 1822 statt. Der damalige Kapellmeister der Prager Oper, der Nachfolger C. M. von Webers, Triebensee, sah die junge Brunetti nur ungern die Bühne verlassen. Er hatte ihr eine erfolgreiche Zukunft prophezeit.

sondern auch außerhalb Donaueschingens ward er immer mehr und mehr genannt. Besonders das damalige Leipzig und seine Großen verfolgten mit steigendem Interesse den künstlerischen Werdegang des schlichten Deutsch-Pragers. Recht bezeichnend ist ein Empfehlungsschreiben¹⁾ des Fürsten Karl Egon II. von Fürstenberg vom 21. Februar 1824, das an den Großherzoglich Badischen Oberhofmarschall Freiherrn von Gayling in Karlsruhe gerichtet ist:

„Ew. Excellenz hat mein Kapellmeister Kalliwoda Gegenwärtiges zu überreichen die Ehre und ich bitte Sie, denselben S. Kgl. Hoheit nachdrucksamst zu empfehlen, indem ich überzeugt bin, er werde jeden billigen Erwartungen umsomehr entsprechen, als er weit mehr leistet, als seine Jugend, seine gänzliche Anspruchslosigkeit und Mangel an gefeiertem Namen erwarten läßt. Durch diese Gefälligkeit werden Ew. Excellenz mich sehr verbinden, der ich die Ehre habe zu sein

Ew. Excellenz ganz ergebenster

Carl Egon.“

Ähnliche Empfehlungsschreiben des Fürsten liegen noch vor an den Grafen Moritz von Beethmann in Frankfurt a. M. (vom 23. Februar 1824²⁾ und an den Großherzog von Hessen und bei Rhein (vom 25. Februar 1824³). Einen Brief vom Jahre 1827 des Fürsten an Kalliwoda, der die freundschaftlichen Beziehungen der beiden zueinander recht offenkundig macht, enthält Journal-No. 696 (1827, ohne Datum) des Donaueschinger Archivs. Wie sehr in kurzer Zeit der Komponist die Anerkennung und Wertschätzung des Fürsten gewonnen hatte, ersehen wir auch aus einem Bittgesuche Kalliwodas (vom 25. Juni 1829, Donaueschinger Archiv), worin er den Fürsten um Zusicherung einer Pension für seine Frau Therese, sowie um die Erhöhung des jährlichen Holzquantums bittet, was auch unterm 14. Januar 1830 genehmigt wird.

Kalliwodas künstlerisches Wirken beschränkte sich keineswegs nur auf Donaueschingen. Immer und immer wieder taucht sein Name in den damaligen großen Musikzentren Deutschlands auf. Eine Fülle von kritischen Berichten über seine Wirksamkeit als Komponist, Dirigent und Geiger erinnert noch an diese Zeit. Es muß auch besonders hervorgehoben werden, daß es ausdrücklich der Wunsch des Fürsten war — ich erinnere an das oben gebrachte Anstellungsdekret —, daß Kalliwoda mit seiner materiellen Unterstützung Deutschland und das Ausland als Künstler bereise. Zeugnis hierfür bietet eine Verfügung des Fürsten vom 2. Mai 1832,⁴⁾ womit dem Kapellmeister ein Vorschuß von 300 fl. sowie dann ein weiterer Vorschuß von 200 fl. zu Kunstreisen⁵⁾ gewährt wird:

¹⁾ Journal-No. 121 der Personalakten des Archivs in Donaueschingen.

²⁾ Journal-No. 130 des Archivs in Donaueschingen.

³⁾ Journal-No. 129 des Archivs in Donaueschingen.

⁴⁾ Journal-No. 807 des Archivs in Donaueschingen.

⁵⁾ Von den vielen Konzertreisen nennen wir nur die nach Holland, der Schweiz,

„Da Wir mit Vergnügen dazu beitragen wollen, daß Unser Kapellmeister Kalliwoda den Namen als Komponist und ausübenden Künstler erlange, den er zu erwerben nach seinen schönen Fähigkeiten berufen ist, so tragen Wir kein Bedenken, ihm hiermit auf unbestimmte Zeit Diensturlaub zu erteilen, in dem Vertrauen, derselbe werde sich auf das eifrigste angelegen sein lassen, den Zweck desselben vollkommen zu erfüllen und die Zeit und seine Kräfte zu höheren Kunststudien und zur Erzeugung gediegener Kunstwerke bestens zu verwenden . . .“

Im Jahre 1832 erhielt Kalliwoda einen Ruf als Hofkapellmeister nach Mannheim, den er aber ausschlug.¹⁾ Warme Dankbarkeit spricht aus dem Brief des Fürsten (vom 30. September 1832 aus Heiligenberg), der sich mit dieser Angelegenheit beschäftigt:

„Mein bester Kapellmeister,

Ihr Schreiben vom 27. v. M. hat mir um so größere Freude gewährt, je ehrenvoller die Veranlassung hiezu, der erhaltene Ruf für die Stelle des Hofkapellmeisters zu Mannheim für Sie ist. Ich erkenne es als einen sprechenden Beweis Ihrer Anhänglichkeit an Meine Person, daß Sie diesen Ruf nicht angenommen haben, und werde die Gesinnung, welche dieser Handlungsweise zugrunde liegt, stets nach ihrem vollen Werte würdigen. Indem ich das Vertrauen zu Ihnen hege, daß Sie dieselbe mir auch künftig bewahren werden, entspreche ich mit Vergnügen hiermit Ihrem Wunsche, Ihrer Frau eine angemessene Pension zuzusichern, die ich bestimmen werde, sobald die Sache von der Fürstenbg. Wittwenkasse bei der Regierung ihre Erledigung erhalten hat, die täglich erfolgen kann. Empfangen Sie Mein lieber Kapellmeister von der Fürstin und von Meinen Kindern die freundlichen Grüße neben der Versicherung des aufrichtigsten Wohlwollens von Ihrem

Carl Egon.“

Am 15. Oktober 1835 ersuchte Kalliwoda um einen mehrmonatigen Urlaub zu einer Künstlerreise nach Leipzig. Die daraufhin ergangene Entscheidung des Fürsten vom 21. Oktober 1835 (Heiligenberg) ist abermals ein offenkundiger Beweis für die Anerkennung, die Karl Egon II. dem Komponisten zollte:

„So ungern Wir auf mehrere Monate des kommenden Winters Unseres Kapellmeisters Kalliwoda, sowohl wegen der Leitung des Orchesters als wegen des Solospiels entbehren, so gern erteilen Wir gleichwohl demselben zufolge der eingereichten Bitte vom 15. d. M. unter der Voraussetzung, daß er bis auf die Zeit der Festkonzerte wieder zu seinem Dienst zurückkehren werde, den erbetenen mehrmonatlichen Urlaub, und zwar mit dem November anfangend. Wir verbinden damit jedoch die Hoffnung, Unser Kapellmeister Kalliwoda werde sich bemühen, nicht bloß in ökonomischer, sondern auch in künstlerischer Hinsicht diejenigen Erwartungen einer reichen Ausbeute zu erfüllen, zu denen sein natürlicher Beruf, wie die erlangte künstlerische Ausbildung und der bereits erworbene Name Tondichter in vollem Maße berechtigen. In dieser Hoffnung begünstigen wir die Künstlerreise Unseres Kapellmeisters Kalliwoda durch anliegende Anweisung auf Unser Hofzahlamt mit Vergnügen durch eine Unterstützung von fl. 200.— aus unserer Chatulle und begleiten ihn mit unseren besten Wünschen . . .“

Leipzig, Kolmar, Karlsruhe, Prag u. a. in den Jahren 1824, 1829, 1832, 1835, 1840, 1847. In Reichenberg weilte Kalliwoda 1829, wo er am 19. Februar im Stadttheater ein Konzert gab.

¹⁾ Später auch nach Leipzig, Prag, Köln und Dessau.

In das Jahr 1840 fällt die Kunstreise Kalliwodas nach Prag. Hing er doch — trotzdem Baden seine zweite Heimat wurde — mit rührender Liebe an dieser Stadt und fühlte sich zeitlebens mit ihren Schicksalen aufs engste verbunden. Er hat sich immer gern als ein deutscher Sohn Prags bekannt, was wir ja heute genügend aus Briefen und Aktenstücken sicher nachweisen können . . . Für diese Reise ließ er sich am 4. März 1840 ein Empfehlungsschreiben seines Fürsten an den Oberstburggrafen in Prag, den Grafen Chotek, ausstellen. Kalliwoda kam über Leipzig, wo er der Aufführung seiner neuen Symphonie (No. 5 in h-moll) beiwohnte und auch mit seinem Verleger unterhandelt hatte, nach Prag.

Vom Jahre 1848 an weilte er mit Erlaubnis des Fürsten für einige Zeit in Karlsruhe, wo er sich nun ganz der Komposition widmete. Die Sturmjahre hatten auch die stille Wirksamkeit in Donaueschingen gestört. Mit den Übriggebliebenen organisierte er dann bei Eintritt ruhigerer Zeit von neuem ein Orchester,¹⁾ das auch in kurzer Zeit wieder zu künstlerischer Blüte gedieh. Einen Ruf von Herzog Leopold Friedrich von Anhalt-Dessau lehnte er ab.

1858 war Kalliwoda das letztmal in Prag. Es galt die 50jährige Jubelfeier des Konservatoriums²⁾ mitzumachen. In welcher hervorragender Weise er als Künstler in seiner Vaterstadt gefeiert wurde, entnimmt man einem Briefe aus Prag vom 9. Juli 1858 an den Fürsten. Da er über die damaligen musikalischen Verhältnisse Prags recht interessante Urteile bringt, wollen wir ihn hier veröffentlichen:

„Durchlauchtigster Fürst!

Seit 8 Tagen in meiner Vaterstadt, erhalte ich soeben den ersten Brief meiner Frau, woraus ich vernommen, daß unsere hohe fürstliche Familie noch immer in Donaueschingen verweilt. Ich halte es daher für meine Pflicht, meinen durchlauchtigsten Dienstherrn untertänigst anzuzeigen, daß ich hier bin, und das Jubelfest bereits vorgestern glücklich begonnen hat. Da ich nur im ersten Konzert d. i. vorgestern beteiligt war, so erlaube ich mir, darüber einige Worte anzuführen. Das Konzert fing um 7 Uhr an und endigte um $\frac{1}{4}$ 12. Da meine Ouvertüre der österreichischen Hymne wegen den Schlußstein bilden mußte, und die jungen Konservatoristen teils durch die allzu große Hitze, teils auch durch die vorhergegangenen großen und schweren Orchesterwerke schon sehr müde waren, so gelang meine Ouvertüre leider nicht so gut, als ich es unter meiner Leitung gewohnt bin. Auch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß ich gleich anfangs bemerkte, daß der Direktor [J. Friedr.] Kittl meine Ouvertüre lange nicht mit derselben Sorgfalt und Fleiß einstudierte, als seine eigene und die anderen Werke seiner Schüler; und nach meiner Hierherkunft war das Versäumte leider nicht mehr nachzuholen. Aber

¹⁾ Diese Reorganisation der Kapelle fand 1857 unter dem Fürsten Karl Egon III. statt. Freilich die Blütezeit dieses künstlerisch einst so hochstehenden Orchesters war vorüber. Die berühmten Hofkonzerte hatten viel an Glanz eingebüßt. In einem der letzten ließ Kalliwoda nochmals seine Geige ertönen und riß durch sein inniges Spiel die Zuhörer mit sich fort.

²⁾ Das Festkonzert fand im kgl. ständischen Theater statt.

trotzdem wurde ich bei meinem Erscheinen jubelnd empfangen und ebenso wieder herausgerufen. Ich weiß nicht einmal wie oft, so viel aber ist sicher, daß ich mehr Komplimente machen mußte, als mir lieb war.

Gestern Abend dirigierte der greise Spohr seine Oper Jessonda, welche eine ebenso herzliche Aufnahme fand. Heute Abend ist das letzte Concert spirituel, worin bloß Händels Psalm und Beethovens 9^{te} Symfonie mit Chor vorkommt. Morgen ist ein großes Festmahl und übermorgen allgemeiner künstlerischer Ausflug. Es dürfte nicht leicht so bald wieder einen Anlaß geben, wo so viele künstlerische Notabilitäten zusammenkommen, als gegenwärtig hier sind. Nicht nur alle bedeutenden Städte Deutschlands sind dabei vertreten, sondern auch Italien, Belgien, Frankreich, Rußland, England und sogar Amerika haben ihre Leute gestellt.

In dem hiesigen Lokalblatt [Bohemia] kam schon gestern eine kurze Anzeige ¹⁾ über den ersten Festtag, welche ich mir erlaube hier beizulegen.

Die ausführlichen Berichte und Recensionen ²⁾ werden erst später in anderen

¹⁾ Der Bericht der „Bohemia“ vom 8. Juli 1858¹ lautet: „Das gestrige Concert des Conservatoriums gestaltete sich, sowohl was die Leistungen des Orchesters, als was jene der seltenen Solisten und die Haltung des trotz der 4 stündigen Dauer der Produktion in seinem Enthusiasmus nicht ermattenden Publicums betrifft zu einer wahren Festfeier für das nationale Institut. Alle N^{os}. fanden eine wahrhaft stürmische Aufnahme und nach der letzten Kalliwoda'schen Ouverture, in deren Finale der Componist die Volkshymne auf wahrhaft imposante Art bearbeitete, mehrten sich die Beifallsbezeugungen im höchsten Grade. Herr Dir. Kittl wurde, als er auf der mit den Büsten Mozarts, Beethovens und Haydns, C. M. von Webers und mit Blumen geschmückten Bühne an der Spitze des trefflichen jugendlichen Orchesters erschien, stürmisch empfangen, jeder Satz seines neuen Tonwerkes applaudiert und er zum Schlusse 3 mal, nach Joh. Joseph Aberts effektvoller Ouverture aber auch als Lehrer dieses zukunftsreichen Künstlers gerufen. Das Haus war in allen Räumen übervoll. Den Gästen waren Plätze in den Logen und auf den Parquetsitzen reserviert.“ — Der hier genannte spätere Königlich württembergische Hofkapellmeister Joh. Joseph Abert lebt in Stuttgart. Er ist am 21. September 1832 zu Kochowitz in Böhmen geboren und genoß seine musikalische Ausbildung in Gastorf bei Leitmeritz und in Leipa. Später kam er nach Prag, wo er unter Kittl und Tomaschek studierte. Aberts große Erfolge gelegentlich der Jubelfeier sind um so bedeutsamer, als er damals erst 26 Jahre zählte.

²⁾ Einen recht ausführlichen Bericht brachte die Beilage zu No. 205 der Allgemeinen Zeitung vom Sonnabend, den 24. Juli 1858. Die auf Kalliwoda bezügliche Stelle daraus lautet: „Eine besondere Zierde der ältern Schule unseres Conservatoriums ist der ebenso bescheidene, liebenswürdige als von der Tonmuse reich begünstigte J. W. Kalliwoda, fürstl. Fürstenberg'scher Hofkapellmeister (ausgetreten a. d. C. 1817). Einem in seinem Glaubensbekenntnis der ältern Schule gefesteten Künstler den Vorwurf machen zu wollen, daß er seine Principien nicht der modernen Kunstrichtung opfern wollte, wäre eben so unvernünftig als von einem stürmenden Neuromantiker die umgekehrte Metamorphose zu verlangen. Nehmen wir den Poeten wie er ist, und das ursprüngliche, noch immer jugendlich-frische Talent des in seltener Weise begabten Componisten wird uns immer die reinste Freude bereiten. In der neuen ‚Fest-Ouverture‘ Kalliwoda's Edur überrascht uns der rhythmische Strom interessanter Ideen, die Lebhaftigkeit derselben ebenso wie die meisterhafte Farbenbeherrschung und routinierte Wahl der Mittel. Ohne gesucht zu erscheinen, interessiert die im Finale benützte Haydn'sche Volkshymne durch die geistreiche Harmonisierung und wahrhaft pompöse Orchestration . . . Sowohl Direktor Kittl, welcher

Blättern nachfolgen. Alles was mir davon zu Händen kommen sollte, werde ich dann s. Z. meinem gnädigsten Herrn unterthänigst vorlegen. Ich werde die nächste Woche wohl noch hier bleiben, umsomehr weil es verlautet, daß S. D. der Fürst Max hierher kommen soll, und ich bei dieser Gelegenheit das Glück haben könnte, höchst denselben meinen gehorsamsten Dank für die Gastfreundschaft erstatten zu dürfen.

Indem ich Ew. Hochfürstl. Durchlaucht wiederholt meinen tiefgefühltesten Dank für den gnädigen Reisebeitrag erstatte, ohne welchen es mir nicht möglich geworden wäre, diesem schönen Fest anzuwohnen zu können, bittet zugleich um ferneres gnädiges Wohlwollen, womit sich seinem Durchlauchtigsten Hohen Fürstenpaar in tiefster Ehrfurcht empfiehlt]

Ew. Hochfürstl. Durchlaucht stets dankbarer und getreuester Diener

Johann Wenzel Kalliwoda.“

Prag am 9^{ten} July 1858

Im Frühling des Jahres 1866 trat Kalliwoda in den Ruhestand. Er nahm dann Ende Oktober wieder seinen Aufenthalt in Karlsruhe, wo der bereits seit 1864 kränkelnde Mann — er hatte von da ab an den Folgen einer schweren Lungenentzündung zu leiden — am 3. Dezember 1866 ruhig verschied. Ein Herzschlag setzte seinem Leben eine Grenze.

Kalliwoda war immer ein einfacher, schlichter Mann. Der extravagante Zug manches Künstlers hat ihm ganz gefehlt, und viele Seiten seiner persönlichen Eigenart lassen ihn mehr als „Beamten“ erscheinen, denn als einen freischaffenden, schrankenlosen Musiker. Diese konservative Haltung gibt ihm etwas Ruhiges und Wohlabgewogenes als Mensch. Er war eine durch und durch harmonische Natur. Sein großer Bekanntenkreis führte ihn weit über Donaueschingen hinaus, ganz abgesehen davon, daß ja auch unter seiner Leitung die Berühmten der damaligen musikalischen Welt als Gäste aufgetreten sind: Franz Liszt, Robert Schumann, Klara Wieck, Maria und Theresia Milanollo, Thalberg, Dreyschock, Rosenhain, Franz Eblair, die Künstler der Karlsruher Hofbühne u. a. Mit den meisten verband ihn dann treue Freundschaft fürs ganze Leben. Nicht an letzter Stelle auch mit Mendelssohn¹⁾ und noch von Prag her mit Carl

seine Symphonie und Gläfers Ouverture, als Hr. Abert und Hr. Kalliwoda, welche ihre Compositionen dirigierten, und die Solisten erfreuten sich stürmischen Empfanges und zahlreicher Hervorrufe. Das alle Räume des Theaters überfüllende Publicum harrete mit voller Ausdauer bis zum Schluß der vierstündigen Produktion mit sich gleich bleibender Empfänglichkeit aus.“

¹⁾ Wir veröffentlichen aus seinem Briefwechsel mit ihm das folgende Schreiben:

Verehrter Herr Kapellmeister

Tausend Dank für das Vergnügen, das mir das Lesen Ihrer Ouvertüre bereitet hat, und für das Vergnügen, das ich nun um so ungeduldiger vom Hören erwarte.

Bitte lassen Sie mich wissen, ob Sie das Stück wenigstens selbst dirigieren würden?

Ich bin überzeugt, daß dies bei Jedermann nur den günstigsten Eindruck machen würde, weil man es überhaupt hier so liebt, den Componisten selbst sein Werk diri-

Maria von Weber. Aber auch in seinem Hoforchester saßen tüchtige Musiker, deren Namen freilich heute längst vergessen sind: Böhm, Gall, Körnlein, Wagner, Rinsler, Wehrle, Schrenk u. a. In dieser Umgebung reifte Kalliwoda zum Manne und ernstesten Künstler als Komponist und Dirigent. Ganz abgesehen von seiner vielgerühmten Meisterschaft auf der Geige. Vielleicht — und man kann diese Bemerkung schwerlich unterdrücken — wäre sein Werk noch viel großzügiger und seine musikalische Erfindungskraft noch viel edler und reiner geworden, wenn ihm nicht die Pflichten eines fürstlichen Hofbeamten (der er doch als Kapellmeister war) an das kleine Donaueschingen gebunden hätten. Was wäre er in dem damaligen Leipzig geworden, in einer Umgebung freien, genialen Kunstschaffens! Doch das sind Erwägungen, die der Phantasie und Vermutung viel Raum lassen. Sicher ist, daß bei Kalliwoda der konservative, pflichtgetreue Zug des „Untergebenen“ stark hervorgekehrt ist, und daß darum die menschlich-persönlichen Seiten an ihm mehr erraten werden müssen, als aus Quellen erforscht.

Ich konnte fast keinem rein subjektiven Ausspruch in seinen Briefen, soweit mir solche vorlagen, begegnen. Unwillkürlich glaubt man, daß für Kalliwoda Briefe keine autobiographischen Dokumente waren. Er muß ein vorsichtiger und etwas verschlossener Mensch gewesen sein. Hat er doch vor seinen Kindern nie von seinem Elternhaus und seinen Vorfahren gesprochen! Vielleicht, weil manche Bitterkeit hinter ihm lag, manch mühevoll-jähr der Entbehrung in der trostlosen Alltäglichkeit eines kleinbürgerlichen Lebens. Wer ist sein Vater gewesen? Was war ihm seine Mutter? Die Spuren sind heute längst schon alle verwischt . . . Das, was in den beiden Brunettis war, jene Natürlichkeit des Empfindens und jener stille Protest gegen die Eintönigkeit des Lebens und seiner gewöhnlichen Tage — vielleicht hat so etwas in Kalliwoda nie gewohnt, oder er hat diese Sehnsucht tief in seinem Herzen verschwiegen getragen. Ein so fertiger und abgeschlossener Charakter wie er war viel leichter zufrieden als ruhelose Naturen. Er war gewiß glücklich in Donaueschingen, denn aus allem, was er dort sann und tat, spricht Heiterkeit und Harmonie. Groß als Künstler, groß auch als Mensch! Er stand nie in dem grellen Licht

gieren zu sehen. Da ich erfahre, daß wir das nächstmal mit unserer Probe sehr genirt sein werden, und sie nicht einmal Vormittags halten können, sondern sie zu irgendeiner Zeit Nachmittags werden einschieben müssen, so würde ich Sie um die Ouvertüre für das nächstfolgende Konzert (d. 26. Febr.) bitten.

Nicht wahr, dazu werden Sie uns das Vergnügen machen, Ihr Werk zu hören und von Ihnen selbst dirigiert zu hören?

Um eine Zeile Antwort bittend bin ich stets

Ihr ergebenster
Felix Mendelssohn Bartholdy

Leipzig d. 15. Febr. 1846.

des Ruhms, aber er hat eine warme musikalische Sprache gesprochen, edel und mit echt poetischem Temperament der Romantik. Das Aroma, das aus Schumanns innigsten Weisen steigt, aus Weber und Mendelssohn. Mit leiser Gerührtheit spricht er diese Dialekte der Seele. Und doch so leicht und selbstverständlich . . .

Seine Frau Therese — eine innige Frauengestalt und vielleicht einmal der sonnigste Teil einer späteren Kalliwoda-Biographie — konnte sich ihr ganzes Leben lang nicht in Donaueschingen einleben.

Als junge Künstlerin kam sie einst von der Prager Oper in dieses weltvergessene Städtchen. Wenn sie auch dort öfters ihrer Kunst obliegen konnte, so war doch Donaueschingen der Anfang eines viele Jahre füllenden Kleinstadtlebens mit seiner gleichgültigen Abwandlung. In ihr Blut hatte doch ihre große Mutter eine ganz andere künstlerische Bewegtheit und Erregung gelegt, die ganze, herrliche Innigkeit, die in ihr und ihren Vorfahren gewohnt hat, und die in jener Kunst lebendig war, die damals von der Bühne herab zu den Pragern sprach. Damals unter dem größten Dirigenten, den diese alte klassische Bühne je erlebt hat. Und das alles mußte die junge Brunetti vergessen. Gewiß auch viel von der schmiegsamen Art und gütigen Lebensfreudigkeit der Österreicherin. Vielleicht empfand sie nun alles als ein gewöhnliches Leben, aus dem es kein Entrinnen gab. Hat ihr diese aussichtslose Alltäglichkeit in ihrer Seele weh getan? Auch da kann man nur vermuten. Sicher ist nur das eine: ihr Herz war in Prag. Nur zögernd ist es in dem, was von dieser sympathischen Künstlerin geblieben ist, angedeutet. Oft sprach sie von der alten Moldaustadt, wie sie diese in der Erinnerung trug, durch Heimweh verklärt. Noch als Greisin.

. . . Und doch — welch eine bescheidene und genügsame Frau! Ihr Weg bis zum Tode war ein arbeitsreiches, aber unsäglich einfaches Wirken. Fern von den hohen Wellenschlägen des Lebens und den Tragödien der Leidenschaft. Aus der liebreizenden kleinen „Resi“ wurde eine köstliche deutsche Mutter. Aber der Glanz einer bewegten Vergangenheit warf zeitlebens Licht und Helligkeit auf alles, was sie tat und sagte. Mit Wehmut blättert man in diesen Erinnerungen und fühlt sich eingehüllt in ein warmes Frauensinnen und -leben, das wie aus schmerzlicher Entsagung heraus, auch noch heute zu uns redet. Sie war eine echte Österreicherin mit der zarten, aparten Lyrik, die diese Frauen in ihrem Wesen haben. Vielleicht auch mit den vielen lebenswürdigen Schwächen, die sie um so reizender machen. Gewiß hat sie das künstlerische Schaffen ihres Gatten fördernd beeinflußt.

Von ihrem Leben schrieb mir ihre Tochter¹⁾ manches aus der Er-

¹⁾ Fräulein Marie Kalliwoda in Karlsruhe.

innerung auf, das wirklich verdient, nicht vergessen zu werden. Es ist mit viel Reiz und gedämpfter Wehmut erzählt, wie eine alte Geschichte aus längst fern gewordener Zeit:

„In Donaueschingen, wo meine Mutter als junge Frau einzog, hatte sie im Anfange — wie das ja in kleinen Städtchen stets vorkommt — viel unter den Vorurteilen zu leiden, die man einer Theatersängerin entgegenbringt. Da sie aber bald im engsten Familienkreis beim Grafen von Enzenberg zum Freyen- und Jöckelsturn als Freundin verkehrte und dort oft musizierte, änderten sich aber diese Verhältnisse zum Besseren. Sie war schon früh eine sehr tüchtige Hausfrau und war meine bescheidene Mutter darum bald in den höchsten Kreisen eine beliebte und gesuchte Persönlichkeit. Unter den nächsten Bekannten war es besonders eine französische Gräfin de F . . . , mit welcher unsere Eltern im gleichem Hause wohnten. Besonders aber in der sonst sehr schwer zugänglichen Familie der Hofmarschallin von W . . . verkehrte meine Mutter intim, was den Neid vieler Kleinstädterseelen zu wecken vermochte, so daß das Wort ging ‚Frau Kalliwoda hat ihre Kinderstube bei der W . . .‘, da sie ja auch immer die Kinderchen mitbringen mußte, welche dort wie zu Hause waren . . . Nach dem Tode meines Vaters — sein Heimgang hat sie auf lange Zeit tief erschüttert — lebte sie still im Kreise ihrer Kinder in Karlsruhe. Ihr Sohn Wilhelm [großherzogl. badischer Hofkapellmeister, ein außerordentlich begabter Mensch] zog nach einer schweren Krankheit zu ihr und lebte mit der Mutter und ihrer jüngsten unverheirateten Tochter zusammen bis zu ihrem Tode am 28. März 1892. Sie war uns allen eine treue Beraterin und Freundin. Für Theater und Musik bewahrte sie sich immer das rege Interesse und wurde ihr Urteil gern gehört. Die fürstlichen Herrschaften blieben ihr bis in ihr hohes Alter zugetan und Fürst Karl Egon III. weilte nie mehrere Tage in Karlsruhe, ohne die ‚alte Kalliwoda‘ — wie er sie so nannte — zu besuchen. Ich kann mich noch erinnern, bei seinem letzten Besuche im Herbst 1891, sprach er viel mit ihr von vergangenen Zeiten, von sonnigen Tagen, von ihrem Gesang und von anderem. Der Fürst wunderte sich über die geistige Frische und das scharfe Gedächtnis meiner lieben Mutter¹⁾ . . . Bis zu ihren letzten Tagen war sie trotz ihrer 88 Jahre niemals müßig und konnte nicht müde werden. Eigentlich krank war sie nie. Eine allgemeine Altersschwäche befel sie plötzlich über Nacht und so schlief und dämmerte sie die vier letzten Monate ihres Lebens. Es war ein harmloses Einschlummern. Wenn sie wachte, lebte sie nur noch in längst vergangenen Tagen. Ein Wort kehrte immer wieder, das ihr auch noch in den letzten Wochen viel, viel galt: Prag . . . Sie hatte keine Schmerzen, es war nur ein allgemeines Ausleben — — — Unsere Mutter wurde neben ihrem Gatten [in Karlsruhe] beerdigt. Nach Auflassung des alten Friedhofes wurden beide auf den neuen Friedhof übergeführt²⁾ . . . Briefe hat sie außer an ihre Kinder weder geschrieben noch erhalten; man war eben damals noch nicht so schreibselig, wie jetzt. Auch füllte ihre Familie ihre ganze Zeit aus“.

Aus den Erinnerungen an die letzten Tage ihres berühmten Vaters teilte mir Fräulein Marie Kalliwoda in Karlsruhe mit:

„Mein Vater war ebenfalls immer eine durch und durch gesunde Natur. Erst seit 1865³⁾ begann er zu kränkeln. Im Sommer dieses Jahres war er nämlich einige

¹⁾ Auch des Fürsten Tochter, Prinzessin Amalie, kam meist mit und besucht auch noch heute die noch lebenden Kinder des Komponisten.

²⁾ Hier besitzt die Grabstätte der beiden ein würdiges Denkmal.

³⁾ Nach anderer Mitteilung 1864.

Wochen bei einem Freunde und großen Musikliebhaber, Herrn Ludwig Dill, in Stuttgart auf Besuch. Die Heimreise wählte er über Karlsruhe, wo er noch seine Kinder besuchte: seine Tochter Therese, welche als Vorsteherin am Luisenhaus wirkte, und zwei Söhne; und zwar den großherzogl. badischen Hofkapellmeister Wilhelm K. und den Apotheker Gustav K., welcher damals noch im nahen Durlach eine Apotheke hatte und bereits verheiratet war. Der letztere hatte ein Töchterchen von etwa 3 Jahren, das unserem Vater große Freude machte . . . Auf der Fahrt durch das Kinzigthal auf der Sommerau — damals noch Postweg — erkältete er sich, da ihm bei dem heißen Tage die Abkühlung nicht bekam. Unwohl kam er zu Hause an und erkrankte noch in derselben Nacht an einer Lungenentzündung, die ihn an den Rand des Grabes brachte. Obwohl er sich wieder erholte, war er doch von dieser Zeit an nicht mehr recht gesund. Im nächsten Jahre 1866 nahm mein Vater seine Pensionierung, welche ihm der Fürst auch bereitwillig genehmigte. Die Übersiedelung von Donaueschingen nach Karlsruhe fand im Oktober statt. Mit einer Festtafel verabschiedete sich der Fürst von ihm und er ordnete sogar an, daß mein Vater in einem Hofwagen vier-spännig von dem Hofsekretär Gutmann zur ersten Station gebracht werde. Damals mußte die Reise noch bis Offenburg mit Wagen gemacht werden, da Donaueschingen noch keine Eisenbahnverbindung hatte. Einige Tage vor seiner Abreise brachte ihm der Gesangsverein „Liedertafel“ ein Päckelständchen und man kann sagen, die ganze Bevölkerung nahm innigen, herzlichen Abschied von unserem Vater . . . Am 24. Oktober¹⁾ [1866] konnte er nun seine Wohnung in Karlsruhe beziehen. Nun kamen einige Wochen trüber Sorgen für ihn, da die Krankheit seines Sohnes Wilhelm sehr schwer war und stets erneute Rückfälle eintraten. Als nun am 2. Dezember die Krankheit so weit gebrochen war, daß kein Rückfall mehr zu befürchten war, fuhr er am Morgen nach Durlach zu Gustav, um es ihm mitzuteilen. Hier traf er auch mit einigen Bekannten zusammen. Den Mittag brachte er bei seinem Sohne Gustav zu, wohin auch seine Frau und jüngste Tochter kamen, um ihn abzuholen. Vater war sehr heiter und freute sich namentlich seines kleinen Enkelchens Emma, das er so rührend liebte. Auf der Heimfahrt sagte er voll Stolz einem Bekannten, der gleichfalls so ein kleines, lustiges Kindchen hatte: „Wir haben auch so ein kleines Mamselchen in der Familie“ . . . Dann trennte er sich von Frau und Tochter, um noch im Museum vorzusprechen, holte sie aber wieder (trotz des Umweges) auf der Haustreppe ein. Er meinte, es wäre ihm auf einmal nicht wohl geworden, weshalb er nur rasch durch die Räume gegangen sei. Anfangs glaubte er, er habe sich vielleicht mit dem Essen etwas verdorben, aber da uns das Unwohlsein so sonderbar vorkam, schickten wir zum Arzt. Der meinte aber gleich, wir bekämen eine unruhige Nacht und wir sollten uns um Beistand kümmern. Darauf hat Mutter gleich zu meiner Schwester [Therese] geschickt, welche Vorsteherin des Luisenhauses war und sich auf Krankenpflege verstand. Auch sie erschrak gleich, als sie unseren Vater sah. Er freute sich recht, als sie kam, aber merkwürdig, trotzdem er nicht bewußtlos war, wunderte er sich nicht, daß meine Schwester die Nacht bei ihm blieb. Ein Zeichen, wie gut und zartfühlend er war, erinnert mich noch an eine Bemerkung in dieser letzten Nacht seines Lebens. Da meiner Schwester Stiefelchen etwas knarrten, sagte er so rücksichtsvoll: „Gelt, dir tun die Füße weh, zieh dir doch die Pantoffeln an, Kind!“ . . . Die Nacht war er mehr und mehr erregt, der Atem ging ängstlicher und schwerer und auch klagte er über den Kopf. Wir mußten ihm auch Handbäder

¹⁾ In der Zwischenzeit war er bei seinen Söhnen. Wilhelm lag damals schwer an Typhus darnieder. Da der besorgte Vater nun in der Nähe aller sein wollte, hielt er sich damals bei seinem Sohne Gustav (Apotheker) in Durlach in Baden auf. Von hier aus konnte er die anderen leicht erreichen.

machen. Doch er sprach nicht von Schmerzen. Gegen 1/2 5 Uhr früh sagte er plötzlich: „Was ist das für eine Hand?“ Und gleich darauf: „Die Hand ist nicht das ärgste, mein Kopf, mein Kopf“ . . . und er sank tot in die Kissen zurück, ohne weiteren Kampf. Das war am 3. Dezember des Jahres 1866.“

Kalliwoda starb im Hause Amalienstraße 39 zu Karlsruhe. Heute trägt es eine weiße Mormortafel mit goldenen Lettern: „In diesem Hause starb am 3. Dezember 1866 der Komponist J. W. Kalliwoda.“ Er wurde noch am alten Friedhof bestattet, aber später auf den neuen überführt, wo er neben seiner treuen Lebensgefährtin liegt. Mitten im dichten Grün ruhen sie nun dort, unsere Landsleute, sie ruhen aus von allen ihren sonnigsten Menschenstunden und blühenden Tagen, aber auch von mancher Mühe und Bitterkeit. Eigentlich in fremder Erde. Fern von ihrem Prag. . .

Das Großherzogtum Baden hat „seinen“ Komponisten würdig geehrt, und auch heute noch wird der Name Kalliwoda dort mit Ehrfurcht und Liebe gesprochen. Der jetzige Fürst von Fürstenberg, Max Egon, setzte ihm in aufrichtiger Verehrung und Dankbarkeit ein stimmungsvolles Denkmal, auch im fürstlichen Parke zeigt man Parteen, die seinen Namen tragen, und Karlsruhe hat schon seit längerer Zeit eine „Kalliwodastraße“.

Johann Wenzel Kalliwoda gehört als Musiker zur romantischen Schule, und zwar in ihrer norddeutschen Ausgestaltung. Das gewisse höhere Pathos, die Ruhe und Herbheit unterscheiden scharf von der reichen Romantik, wie sie Wien und da besonders wieder Franz Schubert hervor-gebracht hat. Kalliwoda war ein ernster Musiker. Eine freundliche Schönheit spricht aus allem, was er geschrieben hat. Das Beste von ihm — unter seinen zahlreichen Werken findet sich allerdings auch manch Gedankenarmes und Leeres — weist auf einen vielseitigen, sicheren und tiefen Musiker, der durch einfache und ungesuchte Mittel, durch eine reich quellende Erfindungsgabe und auffallend poetisches Temperament oft an die Meister seiner Zeit heranreicht. Aber sicher ist auch, daß Kalliwodas außerordentliches Talent nicht die Vollblüte erlebt hat, vielfach blieb dieser begabte Mensch auf halbem Wege stehen und brachte es nicht zu der Größe, Kraft und seelischen Bewegtheit wie jene Romantiker, deren Namen die Zeit nichts anhaben kann. Doch bemerken wir nie bei Kalliwoda jenes peinliche Ringen eines Musikers zweiten Grades mit einem dürftigen Vorwurf. Wo er „schwach“ wird, da ist es mehr die Form: übermäßige Breite der Ausführung, Ungleichheit der Teile, mangelnde Schwungkraft und überflüssige Konzessionen an den Zeitgeschmack u. a. Nicht alles hat seinen eigenen persönlichen Stil, ja manches ist sogar — wie sein Freund Robert Schumann einmal sagte — „gewöhnlich“. Vorzugsweise schrieb er für Orchester, Violine, Klavier und Gesang; daneben auch für Viola, Cello, Flöte, Klarinette, Oboe, Horn, Basson und Physharmonium. Die mit Opuszahl versehenen Kompositionen beziffern sich auf 244. Ohne Opuszahl sind (soviel mir bekannt) 44 erschienen. Handschriftlich zählten wir etwa

170 Werke. Seine sieben Symphonieen zeigen insbesondere die Größe und Wärme seiner musikalischen Gestaltungskraft. Kalliwodas Symphonieen sind nach Robert Schumanns Aussprüche „Blitze, die einmal an römischen und griechischen Ruinen hingleiteten“.¹⁾ Die bedeutendste ist die Dritte Symphonie: oft kühn-genial und im ersten Satz das klassische Beispiel eines charaktervollen, gediegenen Symphoniesatzes. Robert Schumann hat sie mit Liebe besprochen.

In der Vierten Symphonie ist besonders das Finale von Bedeutsamkeit und musikalisch reich. Von der Fünften Symphonie sagt Schumann:²⁾

„Wir berichteten schon in einer kleinen Notiz, wie sie uns innig wohlgefallen habe; sie ist eine ganz besondere und, was die vom Anfang bis zum Schluß sich gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit anlangt, wohl einzig in der Symphonienwelt. Hätte der Komponist etwa eine Musik zur ‚Undine‘ geben wollen, so wären jene Eigenschaften auf das leichteste zu deuten, da er's aber nicht gewollt, so ist seine Symphonie um so höher zu schätzen. Wie schön hat uns der Komponist mit diesem Werke getäuscht! Glaubten wir ihn, der in einem entlegenen kleinen Orte wohnt, wohl gar gegen sein Talent gleichgültiger worden und der Ruhe genießend, während die Symphonie namentlich in Hinsicht der Instrumentation den immer fortgeschrittenen Meister bekundet, und nur, wie gesagt, in eine jener seltenen Geistesregionen führt, der die obengenannte Fee entsprungen ist! Dazu schließen sich die vier Sätze so zart ineinander, daß sie wie an einem Tage geschaffen scheinen; wie die Symphonie auch kunstreicherer, feiner gewirkter Züge voll ist, wie sie die Meisterhand oft erst dem Ohre zu verbergen weiß, bis dieses dann durch das Auge darauf aufmerksam gemacht wird. So begrüßen wir denn in Kalliwoda einen noch immer grünen lebensfrischen Stamm im deutschen Musiker-Dichterwald und hoffen ihn bald wieder auf diesem Felde zu treffen, wo er sich schon fünfmal mit Ehren behauptet hat“.³⁾

Die 19 Ouvertüren sind teilweise sehr schön instrumentiert und auch musikalisch kraftvoll und edel. Es sei nur an das Werk erinnert, das man, wie schon erwähnt, am Jubeltag des Prager Konservatoriums das erstemal zu hören bekam.

Zu seinen reifsten Werken aber gehören wohl seine zehn wunder-vollen Messen für Vokal- und Instrumentalmusik und dreißig sonstige Kirchenkompositionen. Hier spricht Kalliwodas Kunst das Schönste und Edelste aus, sie spricht es mit einer Kraft des Gefühls und einer religiösen Innigkeit, wie aus dem tiefgründigen Herzen eines Palestrina, Haydn, Mozart, Beethoven oder Bruckner. Schweigende und verborgene Schönheiten werden in ihm wach und drängen zögernd ans Licht. Welch warme Lyrik! So innig und menschlich hat Kalliwoda niemals mehr gesprochen und nirgends stand er je so hoch über allem Zeitlichen und Vergänglichem.

¹⁾ Rob. Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Ausgabe Reclam. I. Bd. S. 160.

²⁾ Ebd. III. Bd. S. 38.

³⁾ Ebenso des Lobes voll war die Kritik von G. W. Fink im „Leipziger Tageblatt“ vom 7. Februar 1852 anläßlich der ersten Aufführung im Gewandhauskonzert.

Vielleicht haben hier die Leidenschaften seines Herzens — und es waren ja nur edle — ihre wirkliche, tief erfüllte musikalische Sprache gefunden. Vielleicht.

Von anderen Kompositionen seien noch genannt: etwa 100 Stücke für eine oder zwei Violinen, viele davon mit Klavier- oder Orchesterbegleitung. Seine zwei Klaviertrios sind Werke erlesener Kammermusik und von großer Feinheit. Das Gebiet der Oper hat er mit weniger Erfolg bebaut. Seine „Blanda“ (Text von Fr. Kind, dem Freischützsdichter) erlebte zwar in Prag ihre ersten Aufführungen, geriet aber bald in Vergessenheit. Das Singspiel „Christine“ ist Torso geblieben und von drei anderen Opern liegt (so viel mir bekannt) außer einigen Anfängen nichts anderes vor. Gewiß enthalten diese genannten Opernwerke manchen wertvollen musikalischen Gedanken, aber sie gehen doch immerhin im „Veralteten“ unter. Für Klavier komponierte Kalliwoda ein Konzert mit Orchester, zwei Sonaten, eine Anzahl Rondos, Phantasieen, Märsche, Tanzweisen u. a. Die Symphonieen sind von Czerny vierhändig arrangiert worden. Auch die Klaviermusik ist oft stellenweise vom Geschmack jener heute uns längst fern gewordenen Tage erfüllt, aber doch ist vieles darunter, das zeitlos ist. Die wärmsten Töne, die die musikalische Romantik gefunden hat, klingen an, mit sanfter Heiterkeit und doch leiser Gerührtheit, wie es ja Kalliwodas dem Schlichten zugeneigte musikalische Erfindung so oft getan hat . . . Von ihm stammt auch eine Fülle von Liedern, etwa 40 Männerchöre und 12 gemischte Chöre. Viele seiner Gesänge sind feine musikalische Gaben. Von den Männerchören ist das „Deutsche Lied“ über die ganze Erde gegangen, wenn es auch heute bei uns in Österreich nur noch selten gesungen wird. Wir möchten hier ganz besonders darauf hingewiesen haben, daß der Text dieser Weise nicht von C. Vorholz stammt, sondern einzig und allein von Dr. Heinrich Weismann.¹⁾ Zur Feier der silbernen Hochzeit des Fürsten Karl Egon II. von Fürstenberg im Jahre 1843 entstand die sogenannte „Fürstenberger Hymne“ mit dem Text von Domänenrat Xaver Seemann. Dieses Schwarzwaldlied ist auch in Kalliwodas 12. Ouvertüre, op. 145, eingeflochten.

Das was von Kalliwodas Werken veröffentlicht ist, erschien seinerzeit größtenteils im Verlage von C. F. Peters in Leipzig. Einiges kam auch bei Schott in Mainz heraus. Heute sind diese Musikalien längst vergriffen und im Handel nicht mehr erhältlich.

Wie aus der hohen Zahl seiner Werke erhellt, komponierte Kalliwoda sehr rasch und leicht. Vormittags setzte er sich an seinen Schreibtisch, nahm Feder und Papier zur Hand und nach wenigen Stunden waren

¹⁾ Es steht ja übrigens auch in seinen von seinem Enkel Heinrich Bulle herausgegebenen „Gedichten“ (Frankfurt a. M. 1891), und zwar unter den patriotischen Liedern auf S. 39. Hier liest man auch den Vermerk: „Komponiert von Kalliwoda“.

sämtliche Möbel mit frisch beschriebenen Notenblättern bedeckt. Nach Tisch ging er ins Gasthaus „Zum Schützen“, um im Kreise einiger Freunde seinen Kaffee zu trinken. Nach seiner Rückkehr nahm er die inzwischen getrockneten Noten zusammen und schickte sie einem Mitgliede seiner Kapelle zur Abschrift und damit war die Sache für ihn abgetan. Während er komponierte, rauchte er ruhig seine Pfeife und erhob sich nicht ein einzigesmal vom Stuhle, um sich etwa der Mithilfe des Klaviers zu bedienen.

Mehr über Kalliwoda als Musiker zu sagen, liegt nicht in den bescheidenen Zielen dieses kleinen biographischen Versuches, allerdings des ersten, der bis jetzt unternommen wurde. Wir vermieden absichtlich, die Erinnerung an diesen schlichten und harmonischen Künstler durch irgendwelche panegyrische Worte gewaltsam in den Vordergrund zu stellen, denn ein durch und durch gediegener Mann wie er braucht keine lärmende Lobrede. Licht und Schatten hat ja jedes Leben, ganz besonders jedes Schaffen und auch alles Menschlich-Allzumenschliche. Ich habe schon gesagt, leider wissen wir nicht allzuviel vom intimen Menschen Kalliwoda, aber doch hie und da so recht Inniges, das uns doppelt zwingt, die Güte seines Werkes zu lieben und das gediegene Gold seines musikalischen Wortgepräges.

Kürzlich ist ein großer Teil seiner Werke wieder ans Licht getreten. Was ich aus den Stößen des Familienarchivs an Wertvollem und Dauern-dem unter vielem Veraltetem fand, vereinigte ich zu drei Bänden, die die Universal-Edition (Wien) in würdigem Gewande der Öffentlichkeit zugänglich macht. Vielleicht — ich sage dies „vielleicht“ mit aller Reserve — wird es dem vergessenen Namen beschieden sein, wieder aus dem Dunkel des sicheren Vergessens herausgerissen zu werden. Man kann dies aber nicht bestimmt prophezeien. Man kann nur sagen, was er tatsächlich und vor der Geschichte ist; was er aber der Gegenwart sein wird, ihrem Ahnen, Denken und Bilden, ob sie aus diesem längst gewesenen Leben wieder alles heraushören wird, das, was die vor uns aus ihm hörten, die Vorangegangenen — wer will da heute schon die Zukunft deuten in ihrem Gang und ihrem Wort? Gewiß ist Kalliwoda ein echter deutscher Künstler gewesen. In seinem Namen leuchtet eine reiche und bedeutungsvolle Vergangenheit auf, und von diesem warmen Glanz wünschen auch wir, daß noch heute Strahlen auf unsere musikalische Arbeit fallen, wie ein mildes, klares Licht aus den Tiefen eines kostbaren Schatzes. Kalliwoda war kein mystischer Schwärmer: was er erfüllte und ersann stand auf festen Füßen, sinnlich und dinghaft. Seine Musik zerfloß ihm nicht unter den Fingern. Aber er war trotzdem ein Dichter seiner Kunst, denn alles hat jene feine Gloriele einer gemüthhaften Zartheit, und sogar das Gewohnte und Alltägliche wird merkwürdig, weil es unter dem Anhauch eines guten und reinen Poeten zum schlichten Kunstwerk wird.

FRANZ LISZT IN DEN „RÖMISCHEN BRIEFEN“ VON SCHLÖZERS IN DEN JAHREN 1864—1868

VON ALBERT FRIEDENTHAL IN BERLIN

Kürzlich, fast zwanzig Jahre nach seinem Tode, erschienen im rührigen Verlag der Deutschen Verlagsanstalt die „Römischen Briefe“ Kurd von Schlözers, des bekannten Geschichtschreibers und Diplomaten, dessen erfolgreiches Wirken als preußischer Vertreter beim Päpstlichen Stuhle in den Jahren 1864—1869 und 1882—1892 bei allen Parteien in rühmlichstem Angedenken steht. Diese „Römischen Briefe“, die im wesentlichen politische Dinge berühren, mögen ihren markantesten Eindruck durch die scharfe Beobachtungsgabe und die Sicherheit in der Berichterstattung des Briefschreibers erzielen. Sie erscheinen aber gleichzeitig von einer so leichten und eleganten Feder hingeworfen, daß selbst der nichtpolitische Leser die Reize der Darstellung einer im übrigen hochinteressanten Epoche empfinden und das Buch, das er einmal zu lesen begonnen, nicht so leicht aus der Hand legen wird.

„Wie aus einer Proszeniumsloge“ sagt der Herausgeber der Briefe, beobachtete Kurd von Schlözer die Figuren und Kulissen des damaligen Kirchenstaates und die Ereignisse, die sich auf diesem Welttheater vollzogen: die Septemberkonvention des dritten Napoleon, den Abzug des französischen Militärs, den Einfall Garibaldi's und seiner „Rothemden“, die sich vorbereitende Infallibilitätserklärung Pio Nono's und die Geburtswehen des geeinigten Königreichs Italien.

Was nun diese Briefe für den musikalischen Leser besonders reizvoll macht, ist die häufige Erwähnung Franz Liszts, zu dem der feinsinnige und musikbegeisterte Diplomat in Beziehungen tritt. Manches davon mag schon aus den Lebensschilderungen Meister Liszts bekannt, anderes und sicher vieles wird neu sein; alles aber gewinnt an Reiz durch die zwanglose Art der Darstellung.

Mit freundlicher Erlaubnis des Herausgebers und des Verlages seien die auf Liszt bezüglichen Stellen hier ausgezogen.

Am Palmsonntag, den 20. März 1864, trifft von Schlözer zum erstenmal beim Diner des österreichischen Botschafters Freiherrn von Bach mit Liszt zusammen. Er schreibt darüber:

„Sehr amüsierte es mich, dort den herrlichen Franz Liszt wiederzufinden. Ich hatte ihn schon während meiner Universitätszeit in Göttingen gehört. Er wohnte damals in ‚Stadt London‘. Nach dem Konzert saßen wir Studenten unten im Hotel. Enthusiasmirt von seinem göttlichen Spiel, zogen wir, fünfzehn Mann hoch, jeder mit einer brennenden Kerze und einem Glas Sekt, zu dem großen Zauberer der Töne, der einsam auf seinem Zimmer soupierte; ich hielt eine begeisterte Rede, wir ließen ihn hochleben und trieben allen möglichen Ulk, auf den er in scherzhafter Weise einging. Ich erinnerte ihn an jene Szene; er wurde sehr fidel. Wir gingen bald zusammen weg und schlenderten Arm in Arm den Corso hinauf, wobei er die interessantesten Geschichten vorbrachte. Wir sprachen französisch; aber mitten im gallischen Idiom knallte er dann zuweilen echte Berliner Redensarten los: ‚Wat kof ick mir davor?‘ Er hält die Geschichte in Rom für sehr wacklig, obgleich er großer Anhänger des

Papstes ist, und glaubt, daß die jungitalienische Bewegung seit den drei Jahren, die er in Rom zugebracht, viel Terrain gewonnen hat.

Liszt wohnt hier ganz einsam auf dem Monte Mario in einem Kloster mit einem ehrwürdigen Pater, mit dem er Litaneien singen soll. Einige behaupten, daß er sich zum förmlichen Eintritt ins Kloster vorbereite. Nach dem Diner bei Bach war er sehr aufgeräumt und schien jedenfalls nicht derartige Gedanken zu hegen. Diese Lebensweise ist vorläufig wohl nur eine seiner Bizzarrierien — für die Welt — damit sie sich mit ihm beschäftigt; aber gerade deshalb könnte er ihr auch mal eine Überraschung bereiten.“

Am 19. Mai berichtet von Schlözer von einer Szene, die ihn wohl „sein Lebenlang amüsieren wird“: er hat Liszt eine seiner (von Schlözers!) Kompositionen vorspielen müssen.

„Gegen 12 Uhr tritt Franz Liszt in mein Zimmer, um mir einen Besuch zu machen, den er mir neulich angekündigt. Wir rauchen, sprechen über dies und das. Beim Namen Overbeck renommeiere ich mit meiner Landsmannschaft aus Lübeck. „Ach, das hübsche Lübeck, das habe ich auch einmal unsicher gemacht; habe dort Konzert gegeben. Ich mußte dort mehrere Tage bleiben, mit liebenswürdigen Töchtern von Benkendorf, la princesse Hélène Beloselsky et comtesse Sophie. Nous avons fait quelques jours bombance à Lubeck.“ — Dies amüsierte mich sehr, weil ich ihm anmerkte, daß diese ‚Souvenirs‘ wirklich angenehm für ihn waren. — Plötzlich sieht er den Flügel: „Ah! est-ce vous, qui tourmentez le piano?“ Er probiert es, findet es für Rom sehr gut. „Et qu'est-ce que vous jouez?“ — „Je ne joue que des bêtises.“ — „Eh bien, jouez une de ces bêtises, et en échange de cartes je vous jouerai un morceau de moi.“ Ich war denn nun wirklich verrückt genug, mich hinzusetzen: „Si quelqu'un m'avait dit que je jouerai un jour mes compositions devant Liszt, je lui aurai ri au nez.“ Mit diesen Worten begann ich. Franz Liszt saß neben mir, ganz so, wie weiland Stiehl neben mir zu sitzen pflegte, ließ einigemal pflichtschuldigst ein „charmant“ und ein „bravo“ los, machte am Schluß als feiner Weltmann einige auf die Komposition tiefer eingehende Bemerkungen und fing dann an, selbst zu spielen und ganz reizend zu phantasieren. Wohl erst nach einer Stunde schieden wir. Ich muß jetzt noch lachen. Diese Szene habe ich natürlich nur hier beschrieben; denn andere könnten daraus wirklich den Schluß ziehen, daß ich wunderwelchen Wert auf mein Klavierspiel legte.“

Am 1. Juni erzählt von Schlözer, daß unlängst bei einem Diner bei Cavriani, dem österreichischen Legationsrat, Franz Liszt in auffallend erregter und freudiger Stimmung erschienen wäre.

„Er ist bekanntlich eifriger Freund von Richard Wagner und war nun überglücklich über die schmeichelhafte Einladung, die dieser vom

jungen König Ludwig von Bayern erhalten hat, nach München zu kommen, wo ihm eine sorgenfreie Existenz gesichert ist. Liszt las uns den Brief des Königs (in Abschrift) vor. Letzterer spricht darin dem Komponisten aus, wie sehr ihn seine Musik von früher Jugend an begeistert, welchen Genuß er daraus geschöpft habe; wenn er ihm daher jetzt München als Wohnort anbiete, so sei dies nur ein Ausdruck aufrichtiger Dankbarkeit, die er ihm schulde.

Vorgestern besuchte ich Liszt in seinem Kloster Santa Maria del Rosario, am Monte Mario gelegen, mit prachtvoller Aussicht auf Rom und aufs Gebirge. Früher ist es stark bevölkert gewesen, denn die Zahl der Zellen ist nicht unbedeutend. Jetzt lebt dort ein einziger Dominikaner, ein Klosterdiener und Liszt. In der kleinen Kirche, die offen nach der Landstraße hin liegt, liest der Dominikaner jeden Morgen die Messe. Liszt ist stets zugegen; er sitzt fürstlich in einer oben mit Fensterverschlag angebrachten Loge, die wenige Schritte von seiner Zelle entfernt ist — ganz wie Karl V. im Kloster San Juste, der aber nötigenfalls sogar von seinem Bette aus die Messe hören konnte.

Zum Kloster führt von der Landstraße aus eine hohe, prächtige Doppeltreppe. Die Pforte ist stets geschlossen, man zieht an einer Glocke, deren melancholischer Ton durch alle Gänge des Klosters dringt, — eine Klosterglocke und die Turmuhr eines alten Schlosses haben für mein Ohr stets einen eigenen Zauber. Dann erscheint der Diener, der bei Liszt anmeldet.

Liszt verdankt diese Wohnung dem als ultramontan bekannten Pater Theiner, seinem Freunde, dem er den Wunsch nach einer stillen, ruhigen Zelle mitgeteilt hatte. Vor ihm hat dort der Pater Ventura gewohnt.

In der Mitte des ziemlich großen Raumes steht ein langer Arbeitstisch, an den Wänden ist eine kleine Hausbibliothek aufgestellt; außerdem zählte ich dort und in den Fensternischen etwa zwölf große und kleine Heiligenbilder. Auf einem Ecktische liegt, in Marmor gehauen, die Hand Chopins; daneben ein Etui mit einem Ring, den Pius IX., als er Liszt im vorigen Jahre besuchte, ihm geschenkt hat. Neben dem Arbeitstisch steht ein ziemlich bejahrtes Pianino, das zudem an schlechter Stimmung leidet, und — was das Schmerzhafteste ist — das D im Baß gibt nicht an. Auf einem solchen Instrument arbeitet jetzt derselbe Franz Liszt, vor dem einst die massivsten Flügel Europas zitterten, und der ein halbes Menschenalter hindurch wie ein donnernder Jupiter die ganze Künstlerwelt beherrscht hat. Er spielt jetzt fast gar nicht mehr; in seiner Wohnung berührt er das Klavier nur zum Komponieren. Zurzeit ist er beschäftigt, die Neunte Beethovensche Symphonie für Klavier zu bearbeiten.

Mich amüsiert es immer sehr, ihn wiederzusehen. Alles, was er sagt, trägt den Stempel der Originalität und großer Genialität an sich, und

man merkt ihm stets an, daß er einstmals eine kolossale Stellung in der Welt einnahm. Die früheren historischen langen Haare trägt er noch — grau in grau — und wenn er am Klavier sitzt, so unterläßt er nicht, während seines Spiels wenigstens einmal ganz plötzlich den Zuhörer scharf und durchdringend anzusehen, um zu wissen, ob er auch gehörig aufmerksam ist; diesen Zug — ein Überbleibsel aus seiner großen Vergangenheit — habe ich jedesmal wieder bemerkt, wenn ich ihn vortragen hörte.

Unbezahlbar ist es, wenn er in einer Gesellschaft zum Spielen aufgefordert wird und keine Lust hat. Er wird dann gegen die Wirte überschwenglich höflich, spricht geistreich über Musik, tritt ans Klavier, gibt einen beliebigen Akkord an, läßt dabei sein dämonisch-sarkastisches Auge durchs ganze Zimmer blitzen, murmelt innerlich: „Ihr Ochsen!“, nimmt seinen Hut und schrammt ab.

Was meine eigenen Beziehungen zu Liszt betrifft, so sind sie auf das richtige Maß künstlerischer Höhe gebracht, seitdem wir uns in der musikalischen Matinee bei mir gegenseitig haben schätzen lernen. „*Nous ne parlons que de nos dernières compositions et Liszt se flatte d'être mon collègue!*“ So ist das beiderseitige Verhältnis ganz richtig von ihm aufgestellt!

Als ich ihn vorgestern gerade verlassen wollte, kam sein Landsmann Réményi, ein fulminanter Violinspieler. Er brachte außer dem englischen Vizekonsul in Neapel, Mr. Douglas und dessen Frau und Tochter, noch seine Violine mit, und da Liszt gerade vor kurzem das Lenausche Zigeunerlied komponiert hat, so spielte er Réményi, der es für die Violine arrangierte, uns vor. Liszt begleitete auf dem Pianino ohne D. Aber die Komposition ist höchst originell, und das ungarische Blut Réményis kam in solche Aufregung, daß er während des Spiels fast herumtanzte, wie seine Magyaren es in der Pußta tun.

Zum Schluß spielte dann noch eine echt britische Szene. Douglas trat plötzlich vor Liszt mit den Worten: „Darf ich Sie um eine Gnade bitten?“ — „Mit Vergnügen.“ — „Darf ich auf Ihrem Instrument einen Akkord angeben?“ — „So viele Sie wollen!“ — Damit ging Douglas majestätisch ans Piano, gab einen Akkord an, nahm dann sein Notizbuch und verzeichnete darin, daß er am Montag, den 30. Mai 1864, nachmittags 4 Uhr im Kloster bei Franz Liszt auf dessen Pianino einen Akkord angegeben habe.

Am 15. November war wieder ein „allerliebstes Diner bei Meyendorffs“ (v. M. war russischer Geschäftsträger) mit Liszt.

„Er setzt sich sofort nach dem Essen an den Flügel und ließ wieder einige seiner Prachtstücke los, die fast alle so schwierig und brillant sind, daß niemand sie ihm nachspielt. Zunächst einen Marsch ‚Vom Fels zum Meer‘, für die preußische Armee komponiert. Ein majestätisches Stück. Dann seinen Mephistowalzer, wenig bekannt, aber dämonisch, mysteriös.

Liszt ist, sobald er animiert wird, von hinreißender Liebenswürdigkeit und freut sich wie der jüngste Anfänger, wenn er sieht, daß seine Kompositionen gefallen.“

In demselben Hause hört von Schlözer kurze Zeit darauf Liszt dessen eben entstandene Legende des Heiligen Franziskus vortragen.

Am 27. Januar 1865 schreibt von Schlözer, daß Liszt, der ihm Tags zuvor auf einem Ball bei Giuseppe Bonaparte seinen Besuch annonziert hat, eben bei ihm gewesen sei.

„Ich freue mich jedesmal, wenn ich ihn sehe. Eine durch und durch originelle Natur. Dabei seine köstlichen Kompositionen, so recht die Quintessenz der Zukunftsmusik. Wo wir uns treffen, setzen wir uns zusammen. Letzten Montag war großes Galadiner bei Bach; dort hatten wir eine recht amüsante Ecke: Odo Russell, Visconti, Liszt, ich, Sir John Acton, der junge Hohenlohe. Nach Tisch drückten Liszt und ich uns, fuhren den Corso hinauf, um zu rauchen (er raucht viel, aber nur die allerordinärsten, einheimischen Zigarren, die sogenannten ‚Forti‘), und gingen dann zusammen in den deutschen Künstlerverein, wo Konzert und Ball war. Zum Diner hatte Liszt an seiner Knopflochkette etwa zwanzig Kreuzchen und um den Hals merkwürdigerweise nicht seine vier bis sechs Kommandeurkreuze — für die er sonst ein Faible hat — sondern allein den preußischen Orden pour le mérite. Diesen ganzen Staat legte er nun freilich ab, bevor wir eintraten, dagegen machte er mir im Vorsaal eine Eröffnung, die einzig in ihrer Art war und deren Geburt ihm doch wohl durch den guten Sekt etwas erleichtert worden war: ‚Wenn wir im Saal sind, Teuerster, so nennen Sie mich doch, bitte, Herr von Liszt oder Kammerherr von Liszt; ich habe sowohl das ‚von‘ als auch den ‚Kammerherrn‘. Im Französischen nennt man mich ganz richtig Monsieur Liszt; aber für den Deutschen muß ich den Kammerherrn heraushängen.‘ Im ganzen geht eine tiefe Schwermut durch sein Wesen; dann aber ist er wieder sehr fidel, sarkastisch, grob. Letzteres besonders in Zirkeln, wo man die Dreistigkeit hat, ihn vor fremden Menschen zum Spielen aufzufordern. So kürzlich bei Monsignor Nardi, dessen Donnerstag-Salon von Monsignores, Prälaten und Engländerinnen strotzte, die alle auf Liszt eingeladen waren. Letzterer ist mit Nardi sehr befreundet, hat bei ihm ein Absteigequartier für die Tage, wo er von seiner Klause auf Monte Mario hereinkommt; sein schöner Bechstein steht nicht auf Monte Mario, sondern bei Nardi.

Nun also erscheint Liszt, dem Nardi vorgeschwindelt, daß nur einzelne Personen geladen seien. Statt dessen der Saal ganz voll. Liszt prallt zurück. Nardi bittet, Liszt ist hart wie Eisen, und wie er mich sieht, hält er mir halb deutsch, halb französisch eine laute Rede über die Unmöglichkeit, etwas vorzutragen, er könne sich nicht wegwerfen, dazu stehe die Kunst zu hoch, er selbst halte sich dazu für zu gut. Das konnten alle

Umstehenden hören und beherzigen. Wenige Tage darauf war kleiner Kreis bei Meyendorffs, wo Liszt den ganzen Abend spielte; zunächst mit Prinzessin Caraman-Chimay (reizende Frau, geb. Montesquiou-Fézensac, Gattin des belgischen Legationssekretärs) vierhändig eine Symphonie, die er als Einleitung zum Tasso komponiert hat. Dann spielte er die Mondscheinsonate cis-Moll von Beethoven, schließlich seinen Erlkönig.“

Am 11. Februar berichtet von Schlözer, daß er von einem Diner mit Liszt heimkehrte.

„Liszt erzählte mir wieder viel aus seinem Leben. Einst — in den dreißiger Jahren — kam er von Venedig nach Wien, um Konzerte für Preßburger Überschwemmte zu geben; mit einer Empfehlung geht er zu einer hohen Dame, diese fragt ihn: ‚Avez-vous fait de bonnes affaires à Venise?‘ — Liszt ist versteinert: ‚Comment, Princesse?‘ — ‚Je vous demande, si vous avez fait de bonnes affaires à Venise?‘ — Nun bricht er los: ‚Les diplomates et les banquiers font des affaires; moi je suis artiste!‘ Dieser sprühende Geist faßt sein eigenes Leben nur von der melancholischen Seite auf. So entschlüpfte ihm einst der tieftragische Ausruf: ‚Croyez-moi, la célébrité est la punition du talent, et le châtement du mérite!‘

Noch ergreifender war aber ein anderes Geständnis. Wir gingen abends nach einem von ihm herrlich arrangierten Wohltätigkeitskonzert nach Hause. Die stürmischen Ovationen für Liszt hatten kein Ende nehmen wollen. Ich sprach ihm aus, wie wundervoll es doch sein müsse, die Welt in solche Begeisterung zu versetzen. Da blieb er, noch erregt von den vorausgegangenen Beifallsstürmen, stehen, legte mir die Hände auf die Schultern und sagte mit Tränen in den Augen: ‚Mein Freund, glauben Sie mir, allen Jubel, alle Begeisterung würde ich hingeben, wenn ich nur einmal ein wirklich schöpferisches Werk hervorbringen könnte.‘

Und das sagte der geniale Autor der wundervollsten Kompositionen! Schwebte ihm dabei der Vergleich mit den gigantischen Leistungen seines Freundes Wagner vor?

Gestern lernte ich auch die Fürstin Wittgenstein kennen, die so viel mit Liszt zusammen genannt wird; sie hat sich in Rom niedergelassen, ist sehr geistreich und amüsant. In der Besorgnis, Franz könnte der Gatte einer anderen werden, setzt sie jetzt den Vatikan in Bewegung, um Liszt — zum Domherrn bei St. Peter ernennen zu lassen!“

Am 25. März erzählt von Schlözer von einem Konzert, das Liszt zum Besten der Armenschule gab.

Der Senat hatte dazu seinen Palast auf dem Kapitol eingeräumt; die päpstliche Kapelle sowie die Sänger vom Vatikan und von Maria Maggiore waren vereinigt, so daß Hunderte der schönsten Stimmen zusammenwirkten. Freilich bedurfte es solcher Musikkassen, um den Saal zu füllen. An der Wand, dem Haupteingang gegenüber, sitzt auf

seinem Marmorthron Gregor XIII., in der Linken das Schlüsselpaar, die Rechte zum Segen erhoben; über dem bärtigen Antlitz schwebt die hohe Tiara. Ihm zur Seite stehen, etwas kleiner, Paul III. Farnese, und Karl von Anjou, kenntlich an seiner vierschrötigen Derbheit. Vor diesen Marmorgestalten hatten sich die Sänger amphitheatralisch gruppiert, oben die Bässe als alte Garde, vorne die Knaben. Drei Flügel, mehrere Harmoniums, verschiedene Cellos und Violinen begleiteten. Manche Stücke machten gewaltigen Eindruck; auch Gregor XIII., Paul III. und Karl von Anjou schienen aufmerksam zuzuhören, besonders als die Zukunftsmusik des großen Liszt erklang.“

Über interessante Privatangelegenheiten des Meisters spricht sich von Schlözer in einem Brief vom 5. Mai aus. Die Woche vorher hatte ihn die Fürstin Wittgenstein besucht, „der die Lisztsche Angelegenheit keine Ruhe läßt“. Sie erklärt ihm, daß nur falsche Deutungen im Publikum zirkulierten. Sie versichert von Schlözer, daß Liszt den „geistlichen Schritt“, weder um einer Ehe aus dem Wege zu gehen, unternommen hätte, noch um den Kardinalshut zu erlangen.

„Hätten sie sich heiraten wollen, so wäre ihnen dies — wie sie sagte — jederzeit möglich gewesen; vor vier Jahren hätten beide die Absicht gehabt, hier auch schon ein Haus gemietet, den Tag der Hochzeit bestimmt — da sei ihnen der Wunsch des Heiligen Vaters zu erkennen gegeben [worden], nicht in Rom die Ehe zu schließen; Familieneinflüsse aller Art hätten sich im Vatikan geltend gemacht, und als gute Katholiken hätten sie dann gehorcht. Die Heiratsfurcht spielt hiernach bei Liszt keine Rolle. ‚Wenn er sich jetzt der Kirche widmet‘, sagte die Fürstin, ‚so hat er den Schritt teils aus religiösem Antrieb, teils aus hohem künstlerischem Grunde getan.‘ Die Fürstin setzte hinzu: ‚So will Liszt sich auch ganz in die Religion vertiefen, um der Kirche seine Kunst zu weihen.‘

Da Liszt mir hatte sagen lassen, daß er mich besuchen wolle, ging ich von der Fürstin direkt in den Vatikan, wo ihm auf Befehl des Papstes eine Wohnung überlassen ist (in den früheren Appartements Hohenlohes). Ich fand ihn sehr vergnügt. Die kleine Tonsur bemerkte ich nicht. Die Verkürzung seines welthistorischen Haares stand ihm sehr gut. Er trug die lange schwarze Soutane, Schuhe und Strümpfe. Der schwarze dreieckige Hut lag auf dem Tisch. Er ist ein unbeschreiblich guter Kerl. Dabei beabsichtigt er keineswegs — wie er sich ausdrückte — der Musik zu entsagen: „Je leur montrerai ce que c'est que la musique en soutane!“

Am Dienstag, dem 23. Mai, gab es ein kleines Diner auf der preußischen Gesandtschaft. Auch Liszt war anwesend und schlürfte mit großem Verständnis einen vortrefflichen Amontillado, den Arnim (der preußische Gesandte) aus Portugal mitgebracht hatte.

„Sein Abbégewand verhinderte ihn auch am Dienstag nicht, diesem Sohn der europäischen Westküste alle Ehre anzutun. Nach Tisch spielte er auf Arnims schönem Bechstein etwa zwei Stunden hindurch hinreißend

schön. Eine seiner Polonaisen war unvergleichlich. Wie ein Mephisto saß er am Flügel und schleuderte triumphierend rechts und links seine dämonischen Blicke.“

Am 21. Februar 1866 trifft von Schlözer gelegentlich eines sehr amüsanten Diners bei Hohenlohe, dem Großalmosenier des Papstes, Meister Liszt, „der bei Hohenlohe wohnt und wunderbar spielte“. (Der Leser wird sich nachgerade gewöhnt haben, daß Diplomat und Künstler sich besonders oft bei den Freuden des Mahles begegnen.)

„Liszt studiert jetzt hier seine Dantesymphonie ein, die in den nächsten Tagen zur Aufführung kommen soll. Es ist, wie alle seine Sachen, volle Zukunftsmusik, die den Italienern nicht so recht ins Ohr gehen will. Er hat daher viele Mühe mit dem Einstudieren, und die Musiker sagen: ‚Non si capisce niente‘.“

Am 10. November erzählt von Schlözer:

„Es treffen hier doch mehr Fremde ein, als ich ursprünglich glaubte. Auch der Porträtmaler Gustav Richter mit seiner Frau, geborenen Meyerbeer, befindet sich hier. Er speiste vorige Woche bei mir mit Liszt, der nach Tisch unvergleichlich schön — zu Ehren der Tochter Meyerbeers — über Akt IV der ‚Hugenotten‘ phantasierte.“

Eine Woche später erzählt von Schlözer, daß er jetzt Liszt recht häufig sieht.

„Vorigen Montag besuchte ich ihn in seinem Kloster auf Monte Mario, seinem Sommerquartier. Als Hohenlohe Kardinal wurde und seine Wohnung im Vatikan aufgeben mußte, hatte er Liszt nach dessen Eintritt in den geistlichen Stand dort einige Zimmer eingeräumt. Ich besuchte Liszt mit einem Herrn von Giese, Hauptmann im 31. Infanterieregiment, der ihn von weitem früher in Weimar gekannt; und der gute Franz war denn auch so liebenswürdig, sich an seinen schönen Bechsteinschen Flügel zu setzen und sofort eine Hymne zu spielen, die Gounod an die heilige Cäcilie gerichtet und die nun Liszt, wie er sagte, ‚etwas arrangiert‘ hat. Das war wieder wunderbar schön; Donnergeroll, zartes Harfenspiel und Melodien, die zum Himmel stiegen.“

Am Silvesterabend des Jahres 1866 speist von Schlözer mit Liszt bei der Gräfin Malatesta. Liszt hat für die Wintermonate seinen Monte Mario verlassen und ist in die Nähe des Palazzo Caffarelli (der preußischen Gesandtschaft) gezogen, in das Kloster der Santa Francesca Romana im Forum.

„Er ist immer interessant, besonders aber, wenn er aus seinem Jugendleben in Paris erzählt, wo er selbst schon so Großes leistete und so viele Werke hervorragender Komponisten entstehen sah. Unter anderm kam er auf die erste Aufführung der ‚Hugenotten‘ zu sprechen, deren vierten Akt er natürlich als Meisterwerk anerkennt.

Die erste Probe war angesetzt; drei Akte waren durchgenommen; der vierte begann; die Schwerterweihe machte tiefen Eindruck. Nun folgte die Szene zwischen Raoul und Valentine, deren wunderbares Duett

die Welt umkreist hat. Aber das Duett, welches wir jetzt kennen, hatte Meyerbeer ursprünglich nicht komponiert. Es war ein ganz anderes, und zwar, wie Liszt erzählt, ein so triviales, daß der Tenorist (ich glaube Boury) dem Komponisten erklärte, diese leichte, schale Musik sei nach der gewaltigen Schwerterweihe eine Unmöglichkeit. Meyerbeer, stets gefügig, erkannte die Richtigkeit des Vorwurfs. Die Proben wurden sofort eingestellt. Meyerbeer machte sich daran, ein neues Duett zu komponieren, und nach 14 Tagen, wo die zweite Probe angesetzt war, legte er das Duo vor, welches wir jetzt kennen. — Wie Liszt sich immer für die Werke seiner Freunde interessiert, hat er auch zuerst in Berlin die ‚Hugenotten‘ eingeführt. Im Jahre 1842 lenkte er die Aufmerksamkeit der damaligen Prinzeß, jetzigen Königin Augusta, auf den vierten Akt. Sie bat ihn, denselben in einer ihrer musikalischen Soireen zur Aufführung zu bringen. Der Chor der Verschworenen erschien dort in Frack und weißer Krawatte, Liszt selbst dirigierte und akkompagnierte. Die Musik bezauberte dermaßen, daß auch der König aufmerksam wurde. So war die Bahn für die Oper gebrochen.

Hier in Rom tut Liszt seit Jahren alles, um die Römer für Mozart und Beethoven zu gewinnen. Auch sein ausgezeichnete Schüler Sgambati ist bestrebt, seine Landsleute in die Tiefen deutscher Musik einzuführen und dirigierte vor vier Wochen in der Sala Dantesca die *Eroica*, welche das Publikum allerdings nicht ganz zu verstehen schien.“

Ende Februar frühstückt von Schlözer mit Odo Russell, der damals britischer Geschäftsträger in Rom war, später Botschafter in Berlin wurde, bei Liszt im Kloster Santa Francesca Romana.

„Er sang uns einige seiner Lieder vor, die in sechs Heften existieren, aber wenig bekannt sind, obgleich sie den charakteristischen Stempel aller seiner Kompositionen haben. Nachher spielte er aus seiner neuen Messe: ‚Christus‘.“

Am 29. März berichtet von Schlözer, Liszt hätte ein Klavierkonzert komponiert mit Quartettbegleitung, Kontrabaß und Harmonium.

„Das wurde eben unter seiner Leitung probiert und war wieder ein unbeschreibliches Meisterstück, von Sgambati sehr schön ausgeführt.

Gestern war ich mit Liszt bei Bobrinsky, wo er nach dem Diner prachtvoll spielte. Ich kenne keinen höhern musikalischen Genuß, als ihn in solchem kleinen Kreise zu hören.“

Am 1. Juni besucht Liszt von Schlözer, um Abschied zu nehmen, da er noch am selben Abend nach Pest abreisen wollte:

„Er hat für die dortige Krönung eine Messe komponiert, die er selbst dirigieren soll. Er war noch unsicher, ob sie zur Ausführung kommen werde. Denn das Recht, die Krönungsmesse zu liefern, steht von alters her der kaiserlichen Kapelle in Wien zu. Nun aber hatte diesmal Liszt vom Primas die Aufforderung erhalten, die Messe zu komponieren, und gegen das Recht der kaiserlichen Kapelle ist von Ungarn aus durch

die Presse und durch Deputationen so gewaltig agitiert worden, daß man in der Wiener Hofburg auch in musikalischer Hinsicht den nationalen Regungen der Magyaren hat nachgeben müssen. Liszt telegraphierte gestern der Fürstin Wittgenstein, seine Messe sei am Sonnabend glänzend aufgeführt.“

Ein paar Wochen später kehrt Liszt sehr vergnügt aus Pest zurück.

„Seine Messe hat großen Beifall gefunden, und das Kommandeurkreuz des heiligen Stephan hat ihm sichtlich Scherz bereitet. Im August wird er auf Einladung des Großherzogs von Weimar seine ‚Heilige Elisabeth‘ im Wartburgsaal aufführen.“

Am 19. Juli besuchen wieder von Schlözer und Russell

„den guten Liszt in seinem Kloster, um ihm unsere Wünsche für die Reise nach Deutschland auszusprechen. Die Rede kam zufällig auf Rossini, und da Russell nach Paris geht und den großen Maëstro nicht kennt, erbot sich Liszt, ihm durch ein Empfehlungsschreiben zu seiner Bekanntschaft zu verhelfen. Dabei plauderte er über sein Zusammensein mit dem jetzt dreiundsiebzigjährigen Rossini, sprach über seine Opern, spielte einen Teil der Ouvertüre zum ‚Wilhelm Tell‘ und fuhr dann fort, uns seine originelle Persönlichkeit und seine Liebhabereien zu beschreiben. So erzählte er auch von Rossinis ‚Semiramis‘ eine Geschichte, wie sie ihm aus der Jugend vorschwebte.

Es war im Jahre 1822. Die europäischen Staatslenker hatten wieder einmal das Bedürfnis, zu einem Kongreß zusammenzutreten, um über das Wohl der Völker zu beraten. Zum Ort der Vereinigung war Verona gewählt. Dort, unter dem schönen Herbsthimmel Italiens, hofften Fürsten und Minister die richtigen Inspirationen zu finden, um endlich die fatalen Demagogen zu bändigen, die trotz aller Kongreßakte von Wien, Troppau und Laibach sich erfrecht hatten, auf der Pyrenäischen und Apenninischen Halbinsel das Stilleben zu stören, mit dem die edle Restauration die europäische Menschheit beglücken wollte. Im September machten die Potentaten sich auf den Weg, gefolgt von den Kanzleien ihrer Metternich, Lebzeltern, Montmorency, Chateaubriand, Wellington, Canning, Hardenberg, Bernstorff, Nesselrode, Lieven, Pozzo di Borgo und wie sie alle heißen, diese Sterne des goldenen Zeitalters der Restauration, die so richtig prophezeit hat: *Après nous le déluge!*

Als alles versammelt war, begannen die Konferenzen und mit ihnen die rauschenden Festlichkeiten.

Eines Tages war ein kleines Diner beim Fürsten Metternich. Unter den Gästen befand sich auch Rossini, der damals am Anfang seiner Laufbahn stand, aber schon durch seine ersten Opern das Herz des österreichischen Staatenlenkers so sehr gewonnen hatte, daß dieser ihn nach Verona einlud und fast täglich sah. Rossini war so recht der musikalische Held der damaligen vornehmen Welt. Auch Nesselrode berauschte sich

an seinen Melodien und hat bis zu seinem Lebensende eine tiefe Verehrung für den Maestro bewahrt; in Petersburg sah ich in seiner stillen Arbeitsstube in der Liteinij im Jahre 1862 nur vier Portraits: Wellington, Suwaroff, Schiller und Rossini.

Damals, im Jahre 1822, war der revolutionäre ‚Wilhelm Tell‘ mit seinem demokratischen Terzette noch nicht erschienen, und mit voller Unbefangenheit durfte die fashionable Gesellschaft sich ihrem Enthusiasmus für die reizenden Melodien Rossinis hingeben.

Genug, bei Fürst Metternich war Diner; die Unterhaltung drehte sich um Musik. Als man den Kaffee nahm, kam die Rede auf Volkslieder. Der Fürst nannte sein Lieblingslied. Es war: ‚Freut euch des Lebens‘. Er versuchte es vorzusingen. Damit haperte es etwas, so daß er endlich forschte, ob jemand das Lied spielen könne. Schüchtern erhob sich aus einer Ecke ein junger österreichischer Kavalier, dessen Namen die Weltgeschichte nicht aufgezeichnet hat. Das Klavier wurde geöffnet, und der junge Mann trug — vermutlich mit größtmöglichstem Ausdruck — das Lied vor. Rossini hörte aufmerksam zu.

Damals arbeitete er an seiner für Venedig bestimmten ‚Semiramis‘. Noch fehlte die Ouvertüre. Während des Diners hatte Metternich sich schon angelegentlich erkundigt, ob die Oper bald aufgeführt werde; eine Primeur Rossinis hatte für ihn größeres Interesse als die sogenannten wichtigen Depeschen und Mémoires, an deren Redaktion sich irgendein fader Botschafter wochenlang abgehärmt hatte. Darin bewies der Staatskanzler einen ganz richtigen Geschmack.

Als Rossini nach Hause kam, ging er angeregt an die Ouvertüre. In seinem Ohr summt noch ‚Freut euch des Lebens‘ — er dachte an das Entzücken Metternichs. Wie wäre es, wenn er für den Gönner eine zarte Aufmerksamkeit hätte? Gedacht, getan; er schrieb die Melodie auf, in das deutsche Volkslied wurden einige italienische Farben gemischt, und das Hauptmotiv der Semiramis-Ouvertüre war da.

Als die hochweisen Staatsmänner einig waren, daß nun wohl für ewig die Ruhe Europas gesichert sei, führte Franz I. von Österreich seinen russischen Kollegen Alexander nach Venedig, um ihm die schönste Perle seiner Krone zu zeigen. Markusplatz, Dogenpalast, Canale grande sollten brillant erleuchtet werden. Eine feenhafte Vorstellung in der ‚Fenice‘ durfte nicht fehlen. Wie schön, wenn man dort die neue Rossinische Oper, bevor sie Allgemeingut wurde, in einer Galavorstellung zum besten geben könnte! Der Maestro wurde bestürmt, ‚Semiramis‘ zum Abschluß zu bringen. Und der Sturm half. Die fertige Partitur wurde Hals über Kopf per Stafette nach Venedig geschickt.

Der Abend kam. Metternich schwelgte im Vorgenuß. ‚La Fenice‘ strahlend erleuchtet. In allen Logen ein glänzendes Publikum. Beide Kaiser erscheinen. Rossini ergreift den Stab. Der Staatskanzler drückt

sich in seinen Fauteuil, um still zu lauschen. Die Ouvertüre beginnt. Nach einer kurzen Einleitung ertönt eine bekannte Melodie in sanftem Andante. Dann wiederholt das Orchester jubelnd: „Freut euch des Lebens!“

Liszt erzählte die Geschichte so amüsant, daß ich sie wiedergeben mußte.

Überhaupt kommt man mit diesem sprudelnden Geist nie zusammen, ohne etwas Interessantes zu erfahren oder zu erleben. Seine Persönlichkeit ist durch und durch originell.“

In demselben Brief heißt es weiter:

„Nachmittags. — Vor einigen Wochen ging ich mit Liszt in die Farnesina, um die prachtvollen Fresken von Sodoma zu sehen, die, nebenbei bemerkt, auf ihn gar keinen Eindruck machten.

Da wir uns nun in der Lungara befanden und er einen Arzt, Dr. Sofanelli, im dortigen Irrenhaus kennt, schlug er mir vor, dieses Etablissement anzusehen. Mit größter Liebenswürdigkeit führte uns der Arzt durch die Säle, deren Einrichtung allerdings einen kläglichen Eindruck machte, weil sie zeigte, daß die Behandlung der Kranken noch auf dem primitiven Standpunkt steht. So gelangten wir auch in die Abteilung der Frauen. Liszt erinnerte sich, von einem jungen, kaum zwanzigjährigen Mädchen, Anna Bona aus Florentino, gehört zu haben, welche eine wunderbar schöne Stimme besitzen sollte und unlängst infolge einer unglücklichen Herzensneigung geisteskrank geworden war. Der Arzt rief nun die arme Anna Bona. Schüchtern, langsamen Schrittes näherte sie sich. Ein brünettes Gretchen. Ihr Blick drückte die ganze Traurigkeit ihrer Seele, jede Gesichtsbewegung ihr namenloses Unglück aus. In prächtiger *disinvoltura*, die schwermütigen Augen zum Plafond erhoben, blieb sie in der Tür stehen. Als der Arzt sie freundlich bat, etwas zu singen, schüttelte sie das Haupt. „Ma cantate un poco“, fuhr Sofanelli fort, „ecco, il Commendatore Liszt.“ Bei diesem Namen schien unbewußt irgendeine Erinnerung in ihr aufzusteigen; sie blickte einen Moment um sich, dann kehrte ihre Apathie zurück. Nun trat Liszt näher, umspann sie mit seinem Adlerauge und sagte in sanftem Ton: „Perchè non volete cantare? Cantate: „Casta diva“, und dabei intonierte er leise diese wunderbare Melodie Bellinis. Das elektrisierte die Unglückliche, sie begann die Lippen zu bewegen und setzte dort, wo Liszt innegehalten, ein. Mit rührender Zartheit und Reinheit sang sie die Arie und blieb bis zum letzten Ton in sanfter Erregung. Als aber der Schluß verhallt war, verlor ihr Auge den seelenvollen Ausdruck; apathisch kehrte sie in den Bann ihres Unglücks zurück, dem Liszt sie auf einige Minuten entrückt hatte. Diese Szene werde ich mein Leben lang nicht vergessen. Das Traurige ist, daß diese Arme mit irrsinnigen Frauen zusammengepfercht ist, anstatt daß man sie absondern und versuchen sollte, ihr Leiden vielleicht durch musikalische Behandlung zu lindern.“

Am Nachmittag des 26. November, als von Schlözer gerade mit seinen Depeschen für den Feldjäger fertig war,

„trat Liszt bei mir ein, um seine neueste Komposition, eine Art Ballade, nach Berlin an Bote zum Druck zu befördern. Er spielte sie mir zugleich vor.

Vorigen Sonnabend speiste ich mit ihm beim Principe Teano-Caetani, der eine ganz reizende junge Engländerin geheiratet hat, die dann den guten Liszt zum entzückendsten Phantasieren auf dem Flügel begeisterte.“

Im Januar 1868 hatte Rom einen schlimmen Winter. Viele Menschen erkrankten wegen der lange anhaltenden Nässe.

„Auch der gute Liszt war heftig mitgenommen; für den paßt so was gar nicht, weil er es niemals der Mühe wert hält, über Körper und Gesundheit nachzudenken. Zur Zerstreuung saß er eines Morgens, als ich ihn besuchte, vor einem kleinen, stummen Klavier ohne Saiten und übte einen Triller aus einer Beethovensonate (Opus 109), den er bis dahin sein Leben lang mit dem zweiten und dritten Finger gespielt hatte. Jetzt kaprizierte er sich noch in seinen älteren Tagen, ihn mit dem dritten und vierten Finger herauszubringen.

Auf der Pariser Ausstellung gewann den Preis ein Konzertflügel des Amerikaners Chickering; dieser schenkte ihn als Reklame an Liszt. Das Vollste, was ich von Flügeln gehört habe — natürlich nur wenn ‚er‘ ihn bearbeitet! Vorige Woche spielte er darauf die Tannhäuser-Ouvertüre, wie er sie vor zwanzig Jahren arrangiert hatte. Darin kommen nun so schwere Passagen vor, daß der Gute sie, wie er meint, nicht mehr ganz bewältigt. Während des Spiels hielt er mehrere Male inne mit dem verzweiflungsvollen Ausruf: ‚Sapristi, je suis trop vieux!‘, was ich aber keineswegs zugebe — es hörte sich prachtvoll an.“

Am 26. Februar gab Liszt bei sich eine kleine Matinee, um der Tochter Lord Clarendon's, die sich eben mit Russell verlobt hatte, den „Erlkönig“ vorzuspielen, „den er nur ausnahmsweise vorträgt, weil er ihn, seiner Meinung nach, nicht mehr gut genug ausführen kann, ohne vorher während einer halben Stunde Oktavengänge zu üben. Das hat er auch diesmal tun müssen.

Gestern speiste ich mit ihm bei einem Hamburger Dr. Wille, der hier mit seiner Frau, einer gebornen Slomann, den Winter zugebracht hat und übermorgen in die Schweiz, auf seine Besitzung bei Zürich zurückkehrt. Er ist — obgleich ganz unmusikalisch — einer der ältesten Freunde Liszts und Richard Wagners, war sehr gut bekannt mit Heinrich Heine, liebt Emanuel Geibel und hat mit Bismarck studiert, den er zuweilen in Berlin aufsucht.“

Es ist dies das letztemal, daß von Schlözer Liszt erwähnt. Die Ereignisse überstürzen sich, und der Diplomat findet offenbar wenig Zeit für seinen privaten Briefwechsel. Bald darauf beruft ihn Bismarck „nach dem Reich der Azteken“.

Im Jahre 1882 kehrt von Schlözer, der frühere Legationsrat und Geschäftsträger, nunmehrige preußische Gesandte beim Vatikan, nach Rom zurück und weilt hier volle zehn Jahre. Aus dieser Zeit dürften uns spätere Briefe Bericht erstatten.

REVUE DER REVUEEN

Zu Richard Wagners 100. Geburtstag

Aus deutschen und ausländischen Zeitschriften (Schluß). — II: Aus Tageszeitungen

DAS NEUE DEUTSCHLAND (Berlin), 1. Jahrgang, No. 34. — „Richard Wagner.“

Der ungenannte Verfasser sagt zum Schluß: „Der 100. Geburtstag eines Großen ist niemals der Zeitpunkt eines abschließenden Urteils. Je ausgeprägter die menschliche Persönlichkeit des Toten gewesen ist, um so mehr werden wir noch unter seinem Schatten stehen. Weder die gegenwärtige, noch die folgende Generation wird das letzte Wort zu sprechen haben über den Titanen, der, mit furchtbarer Entschiedenheit sich durchsetzend, ein oft so hartes Menschentum offenbarte. Unsere Urteile werden nur Beiträge sein für das Gesamturteil der Nachwelt und um so wertvollere, je mehr wir uns auf die Richtlinien bisheriger Erkenntnisse beschränken. Darum sei an die zünftige Musik die Mahnung gerichtet, die alleinige Inanspruchnahme Wagners für ihr Gebiet nebst den beliebten Vergleichen mit Mozart, Beethoven und anderen rein musikalischen Größen möglichst zu vermeiden. So wenig wie Goethe kann Wagner unter dem Gesichtswinkel einer künstlerischen Einzelbetätigung erfaßt werden. Weder der Wert der künstlerischen Einzelleistungen Wagners noch die Gesamttragweite seines Schaffens kann gegenwärtig beurteilt werden; ganz sicher ist nur, daß wir es mit einem echt deutschen Genie universalster Gestaltungskraft zu tun haben.“

MUSICA DIVINA (Wien), 1. Jahrgang, No. 3 (Juli 1913). — „Das Urteil Richard Wagners über die katholische Kirchenmusik.“ Von Franz Auerbach. „Bekanntlich hat Wagner in seinem 1849 entstandenen ‚Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters‘ auch seine Anschauung über die katholische Kirchenmusik geäußert . . . Wenn man diese . . . Stellen aus Wagners ‚Entwurf‘ unbefangen betrachtet, hat man wohl kaum den Eindruck, als hätte sie ein Protestant oder ein der katholischen Kirchenmusik Fernstehender geschrieben. Im Gegenteil: es wäre zu wünschen, daß alle wirklich katholischen Kirchenmusiker und solche, die es sein wollen, unserer Liturgie so viel Verständnis entgegenbrächten, wie wir es bei Richard Wagner finden, der ihr eigentlich doch nur vom Standpunkte des Künstlers aus nahekam. Wäre der Künstler auf dem Boden des ‚Motu proprio‘ Pius’ X. gestanden, hätte er nicht anders denken und schreiben können . . .“

LES ANNALES (Paris), No. 1561, vom 25. Mai 1913. — „Initiation Wagnérienne.“ Von Romain Rolland. Verfasser schildert, wie sich seine glühende Wagnerbegeisterung, die in den Padeloup-Konzerten ihre stärksten Impulse erhielt, im Laufe der Zeiten mehr und mehr verflüchtigte. Der verführerische, berauschte Zauber des Geheimnisvollen sei bei genauerer Kenntnis und öfterem Hören der Werke im Theater gewichen. „Was mich heute z. B. im ‚Siegfried‘ fesselt, hat nichts Mysteriöses an sich: es ist die Klarheit des Genies, die lebensvolle Deutlichkeit der Zeichnung, der Freimut und die männliche Kraft, die außerordentliche Gesundheit des Werkes und seines Helden.“ Für den Verfasser unterliegt es im übrigen gar keinem Zweifel, daß sich in Wagner ein Stück Dekadententum ausprägte, das sich in einem Übermaß von Sinnlichkeit und, wenn man so wolle, in moderner Hysterie und Neurose äußere. Wäre das nicht der Fall, so wäre er nicht der Repräsentant seiner Zeit, wie das jeder große Künstler sein müsse. Aber es stecke denn doch noch etwas anderes in ihm, und wenn Frauen und junge Leute das nicht sähen, so beweise das nur ihre Unfähigkeit, über sich selbst hinaus-

zukommen. „Ich kann mich nicht enthalten anzunehmen, daß Beethoven, der den ‚Tristan‘ vielleicht gehaßt hätte, von ‚Siegfried‘ begeistert gewesen wäre. Das ist die vollkommenste Verkörperung der Seele des alten Deutschland: jungfräulich und brutal, rein und arglistig, voll Humor, Sentimentalität und tiefen Gedanken, im Schatten gigantischer Eichen und beim Vogelsang von blutigen und fröhlichen Kämpfen träumend.“ — „La philosophie de Wagner.“ Von Émile Faguet. Auf die Gefahr hin, viele Wagnerianer zu verletzen, erklärt Verfasser einleitend, vom Philosophen Wagner nicht viel zu halten. „Unter dem Einfluß verschiedener Denker (Novalis, Feuerbach, Schopenhauer), ebenso unter dem Einfluß äußerer Umstände (vor 1848, nach 1848, vor 1870, nach 1870) war er der Reihe nach Pessimist, Optimist, dann wieder Pessimist, dann, wenn ich so sagen darf, Optimopessimist, der schließlich ungefähr bei dem Glauben landete, die Welt sei schlecht, aber die Menschheit könne durch den Willen und die Liebe ihre Wiedergeburt ermöglichen; dieser letzte Gedanke, eigentlich Wagners originellster, scheint mir noch dazu von Jean-Jacques Rousseau zu stammen . . .“ — „Wagner à Venise.“ Von Maurice Barrès. Schildert die verschiedenen Aufenthalte Wagners in der Lagunenstadt. — „L'enfance de Wagner.“ Von Michel Delines. An der Hand der Autobiographie und der Briefe dargestellt. — „La misère de Wagner à Paris.“ Von André Arnyvelde. Erinnerungen an Wagners Pariser Zeiten. — „Le grand amour de Wagner.“ Von Pierre Lalo. Über Wagners Beziehungen zu Mathilde Wesendonk. — „Wagner intime.“ Von Judith Gautier. Plauderei über einen Besuch bei Wagner in Tribschen. — Die Nummer enthält ferner „Opinions recueillies sur Richard Wagner“ von Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Vincent d'Indy, Xavier Leroux und Albert Carré. Einige Zitate dürften interessieren. Saint-Saëns fürchtet die fanatischen Wagnerianer, die „Sektierer“, und hält sie sich wohlweislich vom Leibe. „Sie verleugnen Wagner“, wird ihm entgegengehalten, „nachdem Sie ihn studiert und Ihren Nutzen daraus gezogen haben.“ „Ich verleugne ihn nicht nur nicht, sondern ich rühme mich vielmehr, ihn studiert und von ihm profitiert zu haben, wie das mein Recht und meine Pflicht war. Ich habe das mit Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und mit allen Meistern aller Schulen geradeso gehalten. Darum fühle ich mich aber keineswegs zu der Behauptung verpflichtet, jeder von ihnen sei ein Gott und ich sein Prophet . . . Ich bewundere die Werke Richard Wagners aufs höchste. Sie sind erhaben und mächtig; das genügt mir. Aber zur Wagner-Gemeinde gehörte ich niemals, gehöre ich nicht und werde ich niemals gehören.“ Dubois sagt u. a.: „Der Einfluß der Wagnerschen Kunst in Frankreich war bedeutend. Wenige Komponisten haben sich von ihr frei gehalten. Er verringert sich allmählich, und die moderne jungfranzösische Schule scheint sich zur Aufgabe gesetzt zu haben, sich ihm ganz zu entziehen. Das wird ihr nicht gelingen, denn so wenig Wagner ohne Bach und Weber denkbar ist, so wenig könnte die moderne französische Schule ohne Wagner existieren . . .“ Vincent d'Indy: „Ob der Einfluß der Wagnerschen Kunst sich noch immer auf die französische dramatische Produktion erstreckt? Daran ist nicht zu zweifeln; man braucht sich bloß die modernsten Partituren anzusehen, um sich davon zu überzeugen.“ Xavier Leroux behauptet dagegen, der Einfluß Wagners sei heute viel schwächer als vor zwanzig Jahren. Damals sei fast das ganze musikalische Schaffen in Frankreich einfach wagnerisch gewesen. Seit einigen Jahren „versuchen wir, uns den umklammernden Taten des Bayreuther Riesen zu entziehen, die uns, ach, so tief ins Fleisch gedrungen sind . . . Jawohl, denn der Einfluß Wagners vernichtete schließlich die Eigenschaften unserer Rasse . . . Das Unglück war, daß man sich nicht bloß Wagners Einfluß unterwarf, sondern daß man ihn sklavisch kopierte.“

- THE MUSICAL TIMES (London), No. 843 (1. Mai 1913). — „The Centenary of the birth of Richard Wagner.“ Kurze biographische Skizze. — „Wagners prose works“ von Ernest Newman. Verfasser plädiert für eine gut übersetzte Auswahl der Prosawerke. „... Als Schriftsteller ist er sonderbarerweise in diesem Lande noch immer wenig bekannt. Hierfür ist die eigentümliche Art der meisten Übersetzungen stark verantwortlich. Man übersetzt sein Deutsch, das öfters plump und gewunden genug ist, in eine sonderbare Sorte von Deutsch-Englisch, wie sie niemand vorher oder nachher gesprochen oder geschrieben hat.“
- THE MONTHLY MUSICAL RECORD (London), No. 510 (2. Juni 1913). — „The Centenary of the birth of Richard Wagner“ von Sforzando. „Während es Wagner mißlang, eine neue Kunst zu finden, hatte er den größten Erfolg auf einem Wege, von dem er selbst wenig erwartete. Gleich den Florentiner Dilettanten des großen 15. Jahrhunderts, die auszogen etwas zu suchen und etwas anderes fanden, hat der Revolutionär Wagner die Musik nicht um und umgekrempelt, sondern die Tonkunst bei weitem reicher zurückgelassen, als er selber je träumte. ‚Tristan‘ ist keine neue Kunst, aber doch eine der allerbesten Opern, die je geschrieben worden. Seine Prosawerke werden wenig gelesen im Vergleich zu der allgemeinen Anerkennung seiner Musik.“

II: Aus Tageszeitungen

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), vom 21. Mai. — Diese Wagner-Festnummer wird eröffnet mit einem Gedicht „Geheimnis von Bayreuth“ von Michael Georg Conrad. — „Der Kampf der Nachwelt“ von Hermann Bahr. „... Wer in der Ferne was erblickt und es dem Gefährten zeigt, dessen Auge nicht so weit reicht, wer ein Geräusch vernimmt, das der Gefährte nicht hören kann, setzt sich stets dem Verdacht aus, ein Schwärmer, der Halluzinationen hat, oder gar ein Schwindler zu sein. Können wir es da jenen braven Leuten, die sich alle Mühe geben, aber unfähig sind, wahrzunehmen, daß bei Wagner noch etwas anderes vorgeht als im ‚Troubadour‘, verdenken, daß sie sich gegen uns erbittern? Wir aber wollen unseren Ohren und unseren Augen trauen, und unserer Seele.“ — „Meine Beziehungen zu Richard Wagner.“ Von Hans Thoma. „... Über Wagners Werke erwarten Sie gewiß keine Erörterungen von mir, sie sind ein Bestandteil deutscher Kultur geworden, die ungemeine Lebensenergie des Künstlers hat sie selber noch dazu gemacht, bewußt und groß. Das mag es auch sein, was ihm die große Feindschaft eingetragen hat, denn man ist es schon viel zu sehr gewohnt, daß die deutschen Künstler dazu da sind, sich entdecken zu lassen. Weh' dem, der sich selber entdeckt! Wagners Werke sind ein Bestandteil der deutschen Kultur, und der Hügel bei Bayreuth wird noch lange seine Bedeutung behalten in der unruherfüllten und oft gar heiklen Frage: Was ist deutsche Kultur? und bei dem allgemeinen Suchen nach Klarheit über dieselbe...“ — „Persönliche Erinnerungen an das Jahr 1882.“ Von Luise Reuß-Belce. — „Mime.“ Von Anna Bahr-Mildenburg. Charakterisierung des Mime Hans Breuers. — „Eine unvergeßliche ‚Tristan‘-Probe.“ Von Alfred von Bary. Schilderung einer Klavierprobe in Bayreuth, bei der Frau Cosima Wagner wegen Erkrankung einer Künstlerin die Rolle der Isolde (2. Akt) übernahm. — „Richard Wagner als Kulturmacht“ Von Richard Sternfeld. Was in Bayreuth „eine ungeheure Energie, ein furchtloser Glaube geschaffen hat, geht weit hinaus über alles, was gewöhnlich daran gerühmt wird. Nicht um vollendete Theatervorstellungen handelt es sich hier, auch nicht um eine Bühne, die in ihrer Art einzig dasteht, sondern hier ist ein Wahrzeichen des deutschen

Idealismus aufgerichtet, eine Kunst- und Kultstätte, wie sie kein anderes Volk in unserer Zeit aufzuweisen hat, eine Erfüllung der Hoffnungen vieler der Besten unserer Nation. Daß die Schaubühne mehr sein kann, als Ergötzung und schöner Schein, daß sie eine hohe und heilige Angelegenheit der Volksgenossen sein muß, die feinste Blüte am Baume nationaler Kulturentwicklung — das offenbart uns das Lebenswerk Richard Wagners: die Tat von Bayreuth.“ — „Die Nibelungenhalle am Rhein“. Von Hans v. Wolzogen. Über die Nibelungenhalle bei Königswinter a. Rh. „... Hermann Hendrich, der eigentümlich begabte Maler der mythischen Landschaft, des Mythos in der Natur, hat in einem schlichtkraftvollen Hallenbau, um den Runenstein mit Wagners Reliefbildnisse, die Reihe seiner aus der Phantasiewelt des Nibelungendramas als freie malerische Schöpfungen erwachsenen Bilder versammelt und dadurch eine edle Kunststätte geistiger Andacht und volkstümlicher Feierlichkeit allen wandernden Freunden und Verehrern des deutschen Stromes und des deutschen Meisters dargeboten . . .“ — (17. und 19. Mai.) „Richard Wagner und die Natur“. Von Willy Pastor. Mit dem „Holländer“, führt Verfasser aus, setzt Wagners eigentlichstes Lebenswerk ein. „Ein starker Natureindruck war es, der ihn frei machte zu solcher Tat. Das scheint jedem, der mit der Entwicklung unseres Volkstums vertraut ist, beinahe selbstverständlich. Alle germanische Kunst wurzelt tief in der Natur, sie ist pantheistisch im weitesten Sinne dieses Wortes. Ein akademisches Vorurteil pflegt Baruch Spinoza als den Schöpfer des Pantheismus darzustellen, der die Kunst und Weltanschauung der Gegenwart beseelt. Das ist ein großer Irrtum. Spinoza hat nur systematisiert, was die deutschen Mystiker lange vor ihm ausgesprochen hatten; minder gelehrt, doch ganz gewiß nicht minder empfunden. Die deutsche Mystik wieder ist nur Geist desselben Geistes, der in unseren Legenden und Märchen, Sagen und Balladen lebt . . . Der Atemzug unserer Kunst ist der Atem der freien Natur: der Satz behält seine Gültigkeit im Größten wie im Kleinsten. Auf jener denkwürdigen Fahrt durch die norwegischen Schären . . . geschah es, daß Richard Wagner eine erste Fühlung gewann mit den belebenden Kräften der nordischen Natur. Und deshalb leitet das Werk, das er in diesem Augenblick empfing, seine für uns bedeutsame Lebensarbeit ein . . .“

BERLINER TAGBLATT, 42. Jahrgang, No. 253 (22. Mai). — „Richard Wagner.“ Von Paul Harms. „... Von dem, was Bismarcks Genie für uns in die Scheuern sammelte, ist in diesen fünfundzwanzig Jahren ein hübscher Posten verwirtschaftet worden. Langsam sind wir von der ersten auf die zweite, die dritte Stelle zurückgedrängt worden. Statt moralische Eroberungen zu machen, haben wir Mißtrauen und Übelwollen in reichstem Maße gegen uns wachgerufen. Von der stolzen Verheißung, keine Entscheidung solle fortan in der Welt fallen, ohne daß Deutschland ein gewichtiges Wort mitspreche, ist das Gegenteil wahr geworden. Nur einer ist in all diesen Jahren des politischen Kriebsganges siegessicher vorwärts geschritten und hat dem deutschen Namen die Welt erobert: der tote Meister von Bayreuth! Seinen schönsten Sieg hat er über das französische Revanchebedürfnis davongetragen, und wenn es im Auslande heute nicht allzu viel Menschen gibt, die — außer dem Namen des Kaisers — den Namen noch eines anderen deutschen Bundesfürsten kennen —: unter den Gebildeten der ganzen Kulturwelt gibt es schwerlich einen mehr, der nicht den Namen Richard Wagner kannte!...“ — „Zum Gedächtnis.“ Von Leopold Schmidt. „... Mit Recht weist Hermann Kretschmar darauf hin, daß eine Zentenarfeier für Shakespeare bedeutungslos verlaufen, für Bach unmöglich gewesen wäre. So muß auch über Richard Wagner das abschließende Urteil künftigen Jahrhunderten vorbehalten

bleiben. Doch seltsam! Während man sich anschickt, das Gedächtnis des Meisters, der wie kaum ein anderer die gesamte Kulturwelt mit seiner Person, seinen Ideen und Werken bewegt hat, festlich zu begehen, regen sich bereits in weiteren Kreisen Widerspruch und Lust zur Abkehr, kommen die ersten Anzeichen einer Reaktion gegen eine jahrzehntelange Spannung und Überspannung zum Vorschein. Unerwartet früh und plötzlich hat diese Reaktion, die nichts mit der einstigen bornierten Verkennung und Gehässigkeit zu tun hat, eingesetzt; aber sie ist da, und der unparteiische Beobachter darf gerade am heutigen Tage vor dieser Erscheinung nicht die Augen schließen. Sie ist mit Notwendigkeit hervorgegangen aus charakteristischen Wandlungen unseres geistigen Lebens. Ein neues Geschlecht ist herangewachsen, die Künstler und mit ihnen die Jugend stehen Wagner unbefangener und skeptischer gegenüber. Ihre Ideale sind andere geworden...“ — „Unbekannte Wagner-Briefe.“ Mitgeteilt von Julius Kapp. Veröffentlichung eines Briefes Wagners an Josef Rubinstein und zweier Schreiben Minna Wagners an die Witwe Theodor Uhlig.

DER TAG (Berlin), No. 117 (22. Mai). — „Richard Wagner.“ Von Carl Krebs. „... Wagner ist eine so merkwürdige Erscheinung, er schreitet aus dem Kreise der Opernkomponisten, die vor ihm dagewesen sind, so weit heraus, daß ich fürchte, wir können ihn noch nicht übersehen. Immerhin ist schon einiger Abstand gewonnen, und es fehlt nicht an Versuchen, mit ihm, dem Menschen und dem Künstler, abzurechnen...“ „So haben wir in Richard Wagners Musikdramen Kunstwerke von höchster Eigenart, Kunstwerke, die der deutschen Bühne noch lange ein Schmuck und Stolz sein werden. Sie sind nicht etwa die endgültige Lösung des Opernproblems, wie manche von Wagners Anhängern behaupten, sondern sie sind nur die ganz individuelle Lösung, die ein genialer Mensch gerade für seine Fähigkeiten gefunden hatte. Sie sind auch kein Anfang einer neuen Ära, sondern ein Ende...“ „Der Künstler Wagner hat gesiegt, vollständig, auf der ganzen Linie, der Theoretiker und Reformator Wagner aber ist ebenso vollständig unterlegen. Er hat seinem Volk eine neue Kultur auf Grundlage der Kunst geben wollen — das ist ihm nicht gelungen; er hat die deutsche Bühne umgestalten wollen — und auch das ist ihm fehlgeschlagen. Wir haben eine neue Regiekunst bekommen, das Raffinement der Ausstattungen ist gewachsen, und dazu haben seine Anregungen wohl beigetragen, sonst aber ist alles beim alten geblieben oder eher noch schlimmer geworden...“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), vom 22. Mai. — „An Richard Wagner.“ Gedicht von Hans Kyser. — „Richard Wagner.“ Von Richard Sternfeld. „... Wagners welthellsichtiges Schauen und Schaffen aber ging aus einer inneren Not hervor. Bald war es die bittere Not des Leidens und schmerzlicher Erlebnisse, bald ‚die süße Not‘ des Lenzes und der Liebe, die ihn zu singen trieb, wie er mußte. Diesem Manne gab ein Gott, zu sagen, was er gelitten; seine Gestalten sind so ergreifend und rührend, von so unvergänglicher Schönheit und Wahrheit, weil ihr Schöpfer mit ihnen mitjubelt, mitleidet, weil er selbst es ist, der als Befreier und Erlöser, wie Rienzi, Lohengrin und Parsifal, als Erfreuer, wie Siegfried und Walthar, in die Welt gesandt war, der, wie Tannhäuser, aus Freuden sich nach Schmerzen sehnte, wie Siegmund Mißwende traf und schuf, der wie Wolfram, Wotan und Sachs die Kraft der Entsagung fand und sein Begehren zu edler Resignation, zu weltweisem Humor abklärte. Und diesen Helden stehen Wagners Frauengestalten zur Seite, schön an Leib und Seele, hehr und liebenswert durch Opfermut, Seelengröße und Treue bis zum Tod. Mit allen hohen Mächten, die des Menschen Herz erheben und erschüttern, stand Wagners Kunst im Bunde, sie ist volkstümlich

und national, sie ist voll Weisheit und reich an den tiefsten Ideen, sie ist religiös und von heiliger Weihe. . . .“ — „Was gilt uns Richard Wagner?“ Von Max Marschalk. „. . . Die Werke Richard Wagners haben sich durchgesetzt, aber sie haben es nicht vermocht, die alte Oper zu verdrängen. Das ist bemerkenswert; und es ist weiterhin bemerkenswert, daß Richard Wagner keine Schule gemacht hat. Wir sind vielmehr der Meinung, daß der Stil, den er in seinen späteren Hauptwerken geschaffen hat, keine fortwirkende Kraft besitzt, daß er vielmehr in seinen Werken zur höchsten und letzten Blüte gediehen ist. . . .“ „. . . Es ist möglich, daß das ganze künstliche, mit so großem Scharfsinn aufgeführte Gebäude Richard Wagners eines Tags zusammengestürzt sein wird, und daß aus seinen Trümmern sich eine Kunst erheben wird, in der sich das Wesen der Musik anders darstellt, als Wagner es erkennen zu müssen geglaubt hat. Es ist möglich, daß die Oper gerade, indem sie sich ihrer Entwicklung aus dem Liede bewußt wird, sich also von den Wagnerschen Kunstprinzipien radikal los sagt, die Kraft zu neuem Leben gewinnt.“ „Es könnte noch die Frage aufgeworfen werden, ob Richard Wagner recht behalten wird mit seiner Behauptung, daß die höchste Form der Musik die dramatische sei, daß die dramatische Form die wirkungsreichste sei von allen Formen, in denen sich die Musik der Öffentlichkeit mitteilt. Trifft das für unsere Zeit schon zu, in der Ludwig van Beethoven der erkorene Liebling des musikfreundlichen Publikums ist, in der sich die ernste Kunst des absolutesten Musikers, des großen Johann Sebastian, immer herrlicher dem Verständnis der Massen erschließt, in der eine unverkennbare Neigung emporgeblüht ist zu schlichten und intimen Musikgenüssen, in der die Kammermusik zu einer Bedeutung gelangt ist wie kaum jemals zuvor? Wohin werden wir getrieben werden? Die Linie Bach-Beethoven-Schumann-Brahms ist der fruchtbare Weg, ist die opernloseste Linie der Musikgeschichte, meint ein geistreicher Chronist. In der Kammermusik sähen wir die Früchte unserer Sehnsucht reifen. Was gilt uns Richard Wagner? Zu viel und zu wenig, können wir darauf antworten. Die Welt wird sich von ihm abwenden müssen, um sich ihm mit neuen und reineren Gefühlen einmal wieder zuwenden zu können.“ — „Erinnerungen an die erste Berliner ‚Nibelungen‘-Aufführung“. Von C. P. „In diesen Wagner-Tagen wird es nicht ohne Interesse sein, sich die Siedehitze von Begeisterung wieder vor Augen zu führen, die in dem als so skeptisch verschrienen Berlin vor nunmehr 32 Jahren alle kunstsinnigen Gemüter, namentlich alle Liebhaber der damals noch als revolutionär verschrienen Richtung der Wagnermusik in seinem ‚Nibelungenring‘, in helle Erregung versetzte. Am 5. Mai 1881 war es, wo der erste Teil des großen Nibelungenwerkes [durch das Angelo Neumannsche Ensemble] siegreich und tönend, farbenprächtigt und leuchtend, hehr und ergreifend in dem längst abgerissenen ‚Viktoria-Theater‘ in der Münzstraße . . . mit seinen für das damalige Berlin riesigen Raumverhältnissen einen Erfolg errang, so mächtig, so imposant wie nie zuvor, nicht einmal fünf Jahre vorher, bei der Uraufführung in Bayreuth . . .“ — (23. Mai.) „Wagner und Lessing.“ Von Karl Grunsky. „. . . Gewisse Grundgedanken Lessings haben also in Wagner fortgewirkt und praktische Gestalt gewonnen. Dazu gehört auch jener prachtvolle Satz, der den Logiker Lessing verrät: ‚Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verwegen kann.“

Willy Renz

Schluß folgt

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

276. **Henri Lichtenberger:** Richard Wagner, der Dichter und Denker. Ein Handbuch seines Lebens und Schaffens. Autorisierte Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Verlag: Carl Reißner, Dresden 1913. (Mk. 7.—.)

Lichtenberger, Professor an der Universität Paris, ist ein ausgezeichnete Kenner deutscher Kunst und Kultur. Wir verdanken ihm wertvolle Bücher aus den verschiedensten Gebieten. Er schrieb eine Geschichte der deutschen Sprache, eine Geschichte der Nibelungensage und des Nibelungenliedes, ein Buch über Nietzsche, über Heine, über das moderne Deutschland und seine Entwicklung. Überall sind dieselben Vorzüge zu rühmen: gründliches Wissen und klare, fesselnde Darstellung. Lichtenbergers Bücher wenden sich zunächst an französische Leser, denen die Ergebnisse der Forschung mitgeteilt werden sollen. Der Verfasser bringt aber so viel Eignes und Treffliches, daß seine Werke auch in Deutschland gelesen zu werden verdienen. Besonders ist das von der französischen Akademie preisgekrönte Buch über Wagner (1898 geschrieben) der ersten Beachtung deutscher Leser aufzuwärmte zu empfehlen. Bereits im Jahre 1899 erschien eine deutsche Übersetzung, die jetzt nach den neueren Auflagen des französischen Originals in neuer erweiterter Ausgabe vorliegt. Lichtenbergers Buch entstand unter dem Eindruck von Chamberlains großer Wagner-Biographie (1896). Hier wie dort steht Wagner, der Dichter und Denker, nicht der Musiker im Mittelpunkt; und heute bedarf es dieser Mahnung mehr als je, die überragende und universale Bedeutung des Meisters anzuerkennen: „Richard Wagner ist das größte Ereignis der deutschen Kunst seit Goethe“ — mit diesen Worten faßt Lichtenberger sein Endergebnis zusammen. Ein Vergleich mit der französischen Ausgabe von 1898 und der ersten deutschen Ausgabe von 1899 zeigt, daß die Anlage des Buches unverändert geblieben ist. Der Übersetzer hat hier und da einige stilistische Verbesserungen angebracht, und der Verfasser hat die neue wichtige Literatur in den kurzen bibliographischen Anmerkungen nachgetragen und stellenweise auch im Text verwertet. So finden wir Seite 296 ff. ein paar Seiten über Minna und über Frau Wesendonk. In kurzen Zügen ist alles Wesentliche hervorgehoben. Seite 348 tritt Frau Wagner mehr in den Vordergrund als in der ersten Auflage. Im Schlußkapitel stellt Lichtenberger die feindliche und freundliche Wagner-Legende einander gegenüber. Neben den feindlichen Nietzsche und Max Nordau, die ursprünglich als die Hauptvertreter der Gegner angeführt wurden, kommt jetzt noch Guido Adler mit seinen Wagnervorlesungen (1904), in denen Wagner den engen Schranken der bloßen Musikgeschichte überwiesen wird. Emil Ludwigs Elaborat, das Christian von Ehrenfels in seiner Schrift „Richard Wagner und seine Apostaten“ (Wien und Leipzig bei H. Heller 1913) am schärfsten und gründlichsten

abfertigt, dem aber viel zu viel Ehre angetan wird, wenn man es ernstlicher Beachtung und Widerlegung würdigt, ist noch nicht berücksichtigt. Lichtenbergers Standpunkt kennzeichnen die Worte der Einleitung Seite 13: „Ich will mich bemühen, meiner Auseinandersetzung einen so objektiven, so streng unparteilichen Charakter zu geben, wie ich es vermag. Gerade weil die meisten Werke über Richard Wagner mehr Werke für oder gegen Richard Wagner sind, will ich mich im Gegenteil bestreben, mehr zu beschreiben als zu urteilen, lieber Tatsachen zu bringen, als subjektive Wertschätzungen anzustellen, mit einem Worte, ein historisches, kein polemisches Werk zu bieten.“ Das Buch ist aus Liebe und Begeisterung und gründlichem Wissen geschrieben. Die neue Ausgabe gehört zu den wenigen wichtigen und wertvollen Gaben, die zur Jahrhundertfeier erschienen sind.

Wolfgang Golther

277. **Curt Rotter:** Der Schnaderhüpfl-Rhythmus. Verlag: Mayer & Müller, Berlin. (Mk. 8.—.)

Es liegt in der Natur der Sache und im Geiste unsrer Zeit, daß auch die wissenschaftliche Forschung sich mehr und mehr auf Spezialgebiete begibt, um dort zu schachten und zu graben. Das, was da zutage gefördert wird, ist nun oft freilich kaum noch ein „Baustein“ zu dem großen Gebäude der Wissenschaft zu nennen, sondern nicht viel mehr als ein winzig Stücklein Mörtel, gerade ausreichend, um eine kaum sichtbare Fuge auszufüllen, um zwei nebeneinander lagernden Steinen den nötigen Halt zu verleihen. Solche Arbeiten sind undankbar, und die Männer, die sie auf sich nehmen, verdienen Bewunderung. So der Verfasser des vorliegenden Bandes, der sich die Untersuchung — nicht etwa des Schnaderhüpfls —, nein, des Schnaderhüpfl-Rhythmus zur Aufgabe gemacht hat. Seine Aufgabe ist doppelt undankbar, denn die Ausdrucksformen des Volksliedes sind nicht nur unendlich mannigfaltig, sie sind auch unendlich dehnbar, veränderlich und wandelbar. Wir wollen sehen, wie der Verfasser seine Aufgabe — die ihm ursprünglich die philosophische Fakultät in Berlin als Doktordissertation stellte — gelöst hat. Er teilt seine Arbeit in zwei Hauptteile: das Textlied und das gesungene Lied.

In der Einleitung wird das Schnaderhüpfl als Tanzlied definiert, dessen literarische Überlieferung um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts beginnt, dessen Zentralgebiet die österreichischen Alpen und Oberbayern sei. Außerdem hat das norwegische Bergland diese Form am besten bewahrt. Die Schnaderhüpfl sind volksmäßige lyrische Einstropher, gesungene Tanzlieder: der Tanz gibt der Textstrophe die äußere Form. Die Weise rührt allerdings von einem bestimmten Instrumentaltanz her, nämlich von der Gattung des Ländlers, zu der die deutschen Tänze von der Art des Steyrischen, Bayrischen, Dreher, Schuhplattlers, Hosnagglers usw. gehören. Von der Entstehung und der ursprünglichen Darstellung des Schnaderhüpfl wird manch hübsches Zeugnis angeführt; am besten dünkt mich

die Ansicht Liebleitners, die ich darum anführe: „... Bei ländlichen Festen tanzt die ganze Wirtsstube. Mit Jauchzen eilen die Burschen und Dirnen auf den Tanzboden, und drehen sich alle ... Sind viele Paare auf der ‚Bühne,‘ dann trennen sich die Tänzer und Tänzerinnen wohl nicht, sondern halten sich bloß mit einer Hand, wobei sie den Arm bald hoch, bald tief halten. Im letzteren Falle drehen sich beide wie ein langsamer Kreisel. Dann fassen sich Tänzer und Tänzerin mit beiden Händen und verschlingen sich in äußerst kunstvoller Weise, wobei sie den Tanzschritt fortwährend einhalten. Oft zählt ein Bursche den Tanz, dann beginnt er mit einem Schnaderhüpfel nach beliebiger Weise, und die Musikanten müssen die Melodie allsogleich in derselben Art nachspielen; oft antworten andere Burschen mit ähnlichen Vierzeilern; dies besonders dann, wenn der Bursche persönlich wird, d. h. Zustände des Dorfes, oder einen Nebenbuhler, auch eine spröde Dirne geißelt.“

Das Auftauchen des Ländlers verlegt der Verfasser — wie mir scheint mit Recht — in die Zeit von Anfang des 16. bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Im ersten Teil des Buches wird der Versrahmen und die Versfüllung behandelt, und zwar zuerst die rhythmische Form des Innentaktes, sodann Kadenz und Auftakt. Die Untersuchungen gehen hier so ins einzelne, daß ich nicht weiter darauf eingehen kann. Ich kann nur sagen, daß die Durchführung der — sagen wir: philologischen Bezeichnung rhythmischer Verhältnisse durch Kreuze und Halbbogen dem Verfasser Schwierigkeiten macht und doch nicht genügt; da er ja selbst sagt, daß Wort und Weise zusammengehören, so wäre doch eine Bezeichnung des Rhythmus durch Noten einfacher, klarer und logischer gewesen. Im übrigen wird viel gesagt, was uns durch seine Selbstverständlichkeit überrascht; so, daß die rhythmische Grundform des dreisilbigen Taktes die indifferente ist; daß jeder Taktteil des Innentaktes spaltbar ist, d. h. statt jeder Silbe zwei gesetzt werden können u. a. m., das wissen wir schon aus der Prosodie. Daß eben hier eine unglaubliche Dehnbarkeit vorherrscht, gibt ja der Verfasser selber zu, wenn er sagt (S. 43), daß das Schnaderhüpfel mit den anderen Volksdichtungsgattungen die grobe Sprachtechnik, die rücksichtslose Sprachbehandlung gemein hat.

Im folgenden Kapitel führt der Verfasser aus, daß der Takt nur die Maßeinheit rhythmischer Perioden ist und daß die kunstloseste Form des Schnaderhüpfels, der gemeine Vierzeiler, an dieser Maßeinheit gemessen, in Kurzversen, Langzeile und Strophe eingeteilt werden kann. Der Kurzvers ist eine zweitaktige Periode, ist die „Zeile“ des „Vierzeiligen“. Die Langzeile besteht aus 4 Takten oder 2 Kurzversen, die Strophe aus 8 Takten. Die Langzeilenstrophe ist die gebräuchlichste; unter 1000 Schnaderhüpfel fand der Verfasser 88,9%. Aber auch hier will dem Verfasser trotz aller Gründlichkeit und peinlichen Genauigkeit der Untersuchung eine vollkommene Einordnung in ein festes Stilgesetz nicht gelingen; er ist genötigt, die zahllosen Ausnahmen wieder besonders zu untersuchen. Spaltversstrophem,

symmetrische und unsymmetrische, mangelhaft überlieferte und rhythmisch umgedeutete, größere Strophen usw. drängen sich in großer Fülle auf und erschweren die restlose Stilisierung, ja, machen sie unmöglich. Viel wertvoller scheint mir zu sein, was der Verfasser über die Überschätzung der noblen städtischen Gassenhauer und des Operettenkitsches seitens der Landbewohner sagt.

Noch mehr Freiheit als die Texte haben die Singweisen, denn die Texte brauchen Melodien, aber die Melodien brauchen keine Texte: sie können gejodelt oder gespielt werden. Hierbei wird Riemanns Prinzip, daß die Gliederung von Vokalsätzen sich allein nach dem Text richte, wieder einmal ad absurdum geführt. Im Grunde erfahren wir auch in diesem Hauptteil vom gesungenen Lied nichts Neues, denn die rhythmischen Eigenarten des Textes und der Melodiebildung durchdringen sich vollkommen. Es wäre also auf alle Fälle zweckmäßiger und übersichtlicher, aber auch einfacher gewesen, wenn Rotter Text und Melodie nicht getrennt untersucht hätte. Allerdings kommen bei der Melodie auch die harmonischen Beziehungen hinzu. Denn wie alle Architektur letzten Grundes Grundriß, nicht Fassade ist, so ist auch die Harmonie, wenn auch nicht immer bewußt, das treibende Moment der Formgebung in der Musik. Der Sänger des Schnaderhüpfel kennt Tonika, Dominante und Unterdominante, an deren Stelle er auch den Sextakkord der zweiten Stufe setzt. Wenn der Verfasser entdeckt hat, daß vor allen der Kärntner diesen Akkord liebt, so ist das eine interessante Feststellung, für die wir Rotter dankbar sein müssen, denn solche Feststellungen über das naive Harmoniebewußtsein des Volkes können für die Volksliedforschung von viel weiter tragender Bedeutung sein, als es die ganze langatmige Untersuchung über den Rhythmus ist.

Desgleichen sind die Ausführungen über die Jodler interessant. In dem Gebrauch, halb zu singen, halb zu jodeln, erblickt der Verfasser einen schlagenden Beweis für die direkte Abstammung des Schnaderhüpfel vom Instrumentaltanz, für den zwei Typen aufgestellt werden: der Ländler oder Steirische (8taktig) und der steirische Walzer (16taktig). Auch hier spielt die Harmonik eine wichtige Rolle: bei der Achttaktweise vollzieht sich der harmonische Fortschritt alle zwei Takte, beim 16-Takter alle vier Takte. Es gibt auch selbständige Jodler, also „Lieder ohne Worte“, die natürlich ebenfalls Tanzlieder sind. Schnaderhüpfel und selbständige Jodler (Lied-Jodler) sind nur verschiedene Ausdrucksformen des nämlichen Tanzes. „Im Melodischen aber hält sich der Jodler nicht in den engeren Grenzen des Textliedes, er bevorzugt im höchsten Maße das Zackige, Unsangliche der Instrumentallinie.“ Ich will keine feste Behauptung aufstellen, aber ich vermute, daß hieran weniger das instrumentale Element maßgebend ist, als vielmehr das für den Jodler so charakteristische Überschlagen in das Kopfreister.

Auch hier gibt es wieder mehr Mischungsformen als fest stilisierte. Da haben wir Lieder, deren Perioden aus Textstücken und Jodlern zusammengesetzt sind; Lieder, in denen der Jodler als geschlossenes Ganzes an das Textlied

herantritt und mit ihm ein festgefügt Ganzes bildet (also Jodler, die etwa die Stelle des Kehrreims vertreten). Diese Kehrjodler können wieder in mehr oder weniger festem Zusammenhang mit dem Liede stehen; sie können mit der Dominante beginnen und dadurch harmonische Zugehörigkeit zum Liede bekunden, oder sie können motivisch mit dem Lied verwandt sein. Oft ist die Verwandtschaft so eng, daß für Text und Jodler dieselbe Weise verwendet wird. Ja, es kommt auch vor, daß im mehrstimmigen Gesang Text und Jodler gleichzeitig ausgeführt werden, wobei der Jodler etwa das begleitende Instrument vertritt. Dem Kehrjodler entspricht im Textlied die Kehrstrophe. „Wie man den Ursprung des Kehrjodlers auf den Tanzboden verlegen möchte, so scheint die Kehrstrophe in engem Zusammenhang mit dem Absingen (Singstreit) zu stehen. Wenn zwei Burschen sich im Singstreit maßen, mag der Chor der Zuhörenden sich nicht immer ruhig verhalten haben; das allgemeine Interesse machte sich in einem, jedem neuen Vierzeiler angehängten Gsätzl Luft, eben in einer Kehrstrophe. Das hatte für die Wettkämpfer den Vorteil, daß sie ein wenig Zeit gewannen, neue Reime sich zurechtzulegen. Solche Kehrstrophen sind denn wohl ein Ausdruck übermütigen Kraftbewußtseins, ein Ausdruck der noch unterdrückten Rauflust oder der Aufmunterung.“

Die Praxis des Schnaderhüpfel-Singens beschränkt sich natürlich nicht auf eine Strophe, sondern beim geselligen Zusammensein jagt eine Strophe die andere. Der Verfasser unterscheidet hier Liederreihen: die auf eine Melodie planlos hintereinander gesungenen Schnaderhüpfel und Liederketten, deren Verse alle denselben Gegenstand behandeln. Die Erweiterung des Schnaderhüpfel zu größeren Formen erfolgt durch die Doppelstrophe oder Mehrstrophe, also durch äußerliche Elemente. Aber auch durch innere Erweiterung, z. B. durch die Sechzehntakt-Strophen, die ganz sicher auf Tanzweisen zurückgehen (der sog. „gepaschte Tanz“, in dem die Pausen durch Händeklatschen oder Fußstampfen ausgefüllt werden). Hierher gehört z. B. der „Neubayrische“, in dem zwischen zwei Ecksätzen ein stark kontrastierender Mittelsatz eingeschoben wird. — Doch ich will's genug sein lassen. Man sieht aus meinen Ausführungen, daß Rotter im zweiten Teil, der vom gesungenen Lied handelt, viel mehr positive Resultate zu Tage fördert, als im ersten Teil, der trotz aller philologischen Gründlichkeit doch den Eindruck einer „verlorenen Liebesmühe“ macht. Die musikalische Logik ist eben selbst beim Volk unbewußt entwickelt und, wie der Verfasser auch zugibt, wird ein Text fast regelmäßig „zum Unsinn zersungen“, was einer Singweise niemals passiert.

Dr. Max Burkhardt

278. **Michel Brenet: Haendel.** (Les Musiciens célèbres, collection d'enseignement et de vulgarisation.) Librairie Renouard, Henri Laurens, Paris. (Fr. 2.—.)

Das kleine Buch gibt auf 120 Seiten kaum mehr als die Lebensgeschichte Händels, gibt sie behaglich breit, mit allen Einzelheiten, mit dem anekdotischen Beiwerk, das in solchem Fall nun einmal nicht fehlen zu dürfen scheint. Da wird der Zweikampf mit Mattheson umständ-

lich erwähnt und nicht minder die Geschichte der Wassermusik, und wie Händel die Cuzzoni habe zum Fenster hinauswerfen wollen. Man fragt sich, für wen solche Bücher, die nichts Neues bringen und bringen wollen, eigentlich bestimmt sind. Aber dann hört man auch wieder ganz gern dem Autor zu, weil er kurzweilig zu plaudern versteht in jener leichten angenehmen Art, die nun einmal einen Hauptreiz aller französischen Schriftstellerei ausmacht. Brenet hat die Händel-Literatur brav studiert, und in zweifelhaften Fällen zitiert er gewissenhaft Chrysander, Streatfield, auch wohl Volbach. Daß ihm ein paar grobe Irrtümer unterlaufen, sei ihm unter diesen Umständen nicht allzu hoch angerechnet. So läßt er 1696 den jungen Händel an den Hof des Großen Kurfürsten reisen und erzählt, daß dieser von des Knaben Spiel sehr entzückt gewesen sei. Leider war er damals schon mehrere Jahre tot.

Dr. Ernst Neufeldt

279. **Der Deutsche Sängerbund 1862—1912.**

Aus Anlaß des 50jährigen Bestandes herausgegeben vom Gesamtschusse des Deutschen Sängerbundes. Verlag des Deutschen Sängerbundes, 1912. (Mk. 3.—.)

Es ist ein gutes Stück deutscher Kulturgeschichte, das in dieser schlichten, aber tüchtigen und durch ihre Sachlichkeit imponierenden Monographie behandelt erscheint. Auf Grund eines reichen, geschickt angeordneten und erfolgreich verwerteten Materials ist die Entwicklung des Deutschen Sängerbundes dargelegt, von der Gründung im Jahre 1862 angefangen, durch der Jahrzehnte Leid und Lust bis zu der Jubelfeier der Fünfzigjährigkeit. Das Werden des Deutschen Reiches erscheint als historischer Hintergrund der Darstellung, und mit Recht wird die nationale Bedeutung des Sängerbundes an mehr als einer Stelle des Buches ebenso stark betont wie die musikalische. Es ist ja nicht zu leugnen: eine einigende Macht liegt in solcher Vereinigung zur Pflege des deutschen Liedes; eine Macht, die das Volksbewußtsein stärkt und festigt und widerstandsfähig macht gegen äußere und innere Feinde. Wer die vorliegende, mit liebevoller Sorgfalt geschriebene Geschichte des Sängerbundes verfolgt, dem zeigt sich hinter all dem Aufwärts- und Vorwärtstreben von bescheidenen Anfängen durch alle Fährnisse und Wechselfälle der Jahre zu festgegründetem Wesen und berechtigtem Stolz der große Gang der Zeiten, den die Entwicklung des Deutschen Sängerbundes Schritt für Schritt treulich begleitete. Aber auch abgesehen von dieser historischen und kulturgeschichtlichen Bedeutung ist die Veröffentlichung wertvoll als eine lückenlose, übersichtliche Chronik der Bundesereignisse. Wie viele Mühe und Arbeit steckt in der fleißigen Aneinanderreihung all der kleinen Einzelheiten, aus denen sich die Geschichte einer derartigen Vereinigung zusammensetzt! Nicht zum mindesten liegt endlich der Wert des Buches in der Zusammenstellung aller dem Bunde angehörenden Vereine, die den Schluß bildet. Der Abriß einer Entwicklungsgeschichte jeder dieser Vereinigungen im Verein mit den persönlichen und statistischen Daten läßt die Arbeit auch als ein wichtiges Nachschlagewerk erscheinen.

Dr. Egon v. Komorzynski

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

MUSIKALIEN

280. **Albert Roussel:** Sonatine pour le Piano. op. 16. Verlag: A. Durand & fils, Paris. (Fr. 5.—)

Dieses zweiteilige Werk ist eine jener Ausgeburten des modernen Musikbarbarentums, deren Greuelthaten die ästhetisch gesittete Menschheit hüben und drüben vom Rhein jetzt oft in Schrecken und Entrüstung versetzen. Es ist natürlich keine Sonatine, sondern nur eine Zusammenreihung in sich und nebeneinander unhaltbarer Phantasieen, und ich bin anmaßend genug, hier nicht eine Unzulänglichkeit und Rückständigkeit meines Empfindens anzunehmen, die mich hier neue Genietaten lästern läßt, sondern ich erkläre diese Sonatine für ein technisch und geistig so unreifes Machwerk, daß sich jede ernstliche Debatte darüber erledigt.

281. **Laurent Ceillier:** Pièces pour Anne-Marie. Six petites pièces à quatre mains pour de grands enfants. Verlag: A. Durand & fils, Paris. (Fr. 5.—)

Hier findet man gefällige, von gesundem Empfinden zeugende Musik, die in der Sprache der Großmeister des neunzehnten Jahrhunderts anspruchslos, aber gewinnend zu uns spricht und, da diese Sprache noch immer die aller schlichten Musikfreunde ist, sicher viele Freunde finden wird, zumal sie leicht ausführbar ist. Alle sechs Stücke sind in ihrer Art gleich geglückt, so daß das Heft von Anfang bis zu Ende Freude bereitet. Hermann Wetzell

282. **Paul J. Seelig:** Drei Gesänge aus der malayischen Epik für eine Singstimme mit Klavier. op. 23. Edition Matatani, Bandoeng, Niederl. Ostindien. (Mk. 2.—)

Wie schon frühere Arbeiten des Bearbeiters und Komponisten beweisen auch diese Gesänge, daß er sich auf den exotischen Ton versteht. Aber hier will mir Harmonie und Modulation doch manchmal etwas gesucht und zu naturalistisch-exotisch erscheinen. Gewiß soll man fremde Melodien unangetastet lassen und nicht dem Europäer mundgerecht machen, aber die begleitende Harmonie, wenn überhaupt für unisono Melodien zulässig, ist nur als Kompromiß zwischen Orient und Okzident annehmbar und je einfacher, desto besser, ohne daß sie primitiv und banal zu sein braucht. Am wirkungsvollsten von den Gesängen ist Asmara Dewas Klage, deren Einsamkeitsstimmung sehr gut getroffen ist. Georg Capellen

283. **Walter Niemann:** Drei Sonatinen für Pianoforte. op. 24. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Frische und wohlklingende Musik, auch zu Unterrichtszwecken (trotz einiger knifflischer Stellen) gut verwendbar. Viel Eigenes läßt sich in solch kleinen Gebilden kaum geben; deshalb stören die hier und da bemerkbaren Einflüsse von Grieg, Mendelssohn und Reger nicht sonderlich. Sehr störend wirken aber die zahlreichen Druckfehler. Die nachstehende Liste ist zwar mit philologischer Sorgfalt aufgestellt worden, doch macht sie keinen Anspruch auf Vollständigkeit. I. Sonatine, Seite 2, Takt 2 von unten, rechte Hand: cis statt dis; S. 2, T. 9 v. u., r. H.: dis statt d und fis statt f; S. 4, T. 1 desgl. T. 5 v. o.,

l. H.: a statt des letzten as; S. 4, T. 2 v. u., desgl. S. 5, T. 4 v. o., l. H.: a, b, c, d, e, f statt a, h, c, d, e, f; S. 4, T. 3 v. u., desgl. S. 5, T. 3 v. o., r. H.: a statt des letzten as; S. 5, T. 11, desgl. T. 15 v. u., r. H.: b statt des letzten h. II. Sonatine, S. 3, T. 6 v. u., r. H.: c, h, h statt c, h, d; S. 4, T. 12 v. o., r. H.: gis statt g; S. 4, T. 7 v. u., l. H.: g statt des zweiten ges; S. 5, T. 6 v. u., r. H.: gis statt des letzten g; S. 5, T. 10 v. u., r. H.: c statt d; S. 7, T. 6 v. u., r. H.: c statt d; S. 9, T. 10 v. u., r. H.: h, gis als Sechzehntel und a als Achtel. III. Sonatine, S. 3, T. 5 v. u., l. H.: cis statt h; S. 3, T. 10 v. u., r. H.: gis statt g; S. 6, T. 5, desgl. T. 6 v. u., r. H.: c statt d; S. 8, T. 11 v. u., l. H.: c statt cis; S. 9, T. 3 v. o., r. H.: dis statt d; S. 9, T. 6 v. o., r. H.: gis statt g; S. 9, T. 13 v. o., l. H.: ais statt a; S. 9, T. 17 v. o., r. H.: f statt fis; S. 10, T. 13 v. o., l. H.: dis statt d; S. 10, T. 14 v. o., l. H.: c statt cis.

284. **Hans Koeßler:** Kammergesänge für eine Singstimme, Oboe, Horn und Streichquartett. Heft I: 6 Lieder. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (Partitur Mk. 2.—)

Die vorliegenden sechs Gesänge sind nicht deshalb für die genannte Besetzung geschrieben, weil ihr (volksliedartiger) Inhalt diese Klangverteilung objektiv erforderte, oder weil das subjektive musikalische Empfinden des Tonsetzers sich nicht anders offenbaren konnte, sondern: der Komponist wollte etwas schaffen, das inmitten eines Kammermusikprogramms als stilvolle Abwechslung sich darstellen (und einbürgern) sollte. So steht's im Vorwort. Warum statt der Klarinette, die sich gut mit Horn und Streichquartett verbindet, die schlecht verschmelzbare Kastratenstimme der Oboe gewählt wurde, ist schwer begreiflich. Hübsche Einzelheiten, aparte Stimmführungen, harmonische Feinheiten sind hier und da bemerkbar; im großen und ganzen aber fehlt diesen Gesängen das Zwingende, das eigentlich Schöpferische. Die Singstimme ist weder melodisch hervorgehoben, noch bringt sie eine eindrucksvolle Deklamation des Textes, sondern sie schmiegt sich meist den Instrumenten an. Manches Unbegreifliche tritt dabei zutage: So werden z. B. im fünften Liede bei den Worten „ich über schaue“ auf das letzte „e“ drei (!) Noten gesetzt, ebenso ist die erste Silbe des Wortes „zurück“ mit drei Noten bedacht. Sehr bedenklich sind auch die vielen unrichtigen Betonungen: „in traurig stillem Trab“, „so zieh' ich denn hin ins Grab“, „solang' mein Herz wird schlagen“, „ich aber lege meine Hände“, „du warst es selbst“, „als ob ich weinen müßt“, „wünscht' ich bekümmert“, „und hängen stumm an deinem Blick“ usw. Es wäre gewiß wünschenswert, daß das Lied von der praktisch sehr bequemen, aber akustisch höchst ungünstigen Klavierbegleitung erlöst würde. Die Koeßlerschen Gesänge sind jedoch — leider — untaugliche Versuche mit untauglichen Mitteln. Immerhin kann man ihnen seine Sympathie nicht versagen: Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas.

285. **Bogumil Zepler:** Sechs Lieder. op. 76. No. 1: Auf der Schwelle, No. 2: Süß duftende Lindenblüte, No. 3: Valborgsnacht, No. 4: Nachtgebet der Braut, No. 5: „Nicht

doch!“, No. 6: Anbetung. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Das erste Lied ist klanglich sehr reizvoll gestaltet, das vierte Gedicht zu einer künstlerisch recht bedenklichen „Gesangsszene“ veräußerlicht; alles übrige kann als annehmbares Mittelgut gelten. Annehmbar, weil es dem Geschmack des Publikums Rechnung trägt; Mittelgut, weil es wenig Eigenes bietet, aber den Stempel solider Arbeit trägt.

Dr. Richard H. Stein

286. **Paul Th. Miersch**: Konzert für das Violoncell. op. 26. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 5.—.)

Ein echtes und rechtes Cellisten-Konzert, das von dem Fluche der modernen Musik unberührt blieb. Es ist sozusagen in einem Satze gehalten, da das in der Mitte stehende F-dur Cantabile mit seiner einschmeichelnden Melodik nur von kurzer Dauer ist. Die Außensätze zeichnen sich durch frische Rhythmik aus. Alles ist cellomäßig gedacht und empfunden. Daher ist der Melodik ein breiter Raum gewährt. Wirkungskvolle Kadenzen und Passagen geben dem Spieler Gelegenheit, seine Virtuosität zu zeigen. Auch zum Unterricht zu empfehlen, etwa nach Goltermanns a-moll Konzert, mit dem es auch die Tonart gemein hat. Hugo Schlemmüller

287. **J. Müller-Hermann**: Streichquartett. op. 6. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein sehr bemerkenswertes Werk, das auch durch seine knappe äußere Form angenehm auffällt, formal nach klassischem Muster gearbeitet, aber ungemein modern in der Harmonik; fast unausgesetzt moduliert der Komponist von einer Tonart in die andere. Daß er selbst kein Streichinstrument spielt, merkt man nicht bloß daraus, daß der Schlußsatz in es-moll steht; die Ansprüche an Reinheit der Intonation sind in dem Werke sehr groß. Der erste Satz beginnt mit einer Kantilene, wie man sie schöner gar nicht denken kann, auch das zweite Thema interessiert; ziemlich schwierig ist die sehr kurze Durchführung. Das Scherzo ist höchst prägnant und charakteristisch in seiner Melodik, ein trotziger Humor herrscht vor; der träumerische mittlere Teil ist harmonisch besonders kompliziert. Höchst stimmungsvoll ist der langsame Satz, eine Art Nocturno; in bezug auf Empfinden ist dieser Satz wohl am meisten modern. Sehr flott, harmonisch und rhythmisch eigenartig ist das Hauptthema des Finales; zu ihm steht das edle Gesangsthema in prächtigem Gegensatz. Eine feurige Stretta schließt das Finale und damit das ganze Werk sehr wirkungsvoll ab.

288. **Othmar Schoeck**: Konzert für Violine. op. 21. Ausgabe mit Klavier. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig. (Mk. 5.—.)

Geigern, denen es weniger darauf ankommt, mit ihrer Technik zu prunken, als zu zeigen, daß sie ein ernstes, gehaltvolles Werk geistig völlig ausschöpfen können, seien auf dieses Konzert, das auf dem Titel den Zusatz „quasi una fantasia“ mit Recht trägt, besonders aufmerksam gemacht; es verlangt übrigens auch eine durchaus reife Technik und vor allem großen, vollen Ton. Es zerfällt in drei Sätze, von denen der zweite und dritte ineinander übergehen und auch thematisch miteinander in Beziehung stehen. Solostimme und Ochester

stehen nebeneinander vollwertig. Im ersten Satze spielt eine präludierende Figur eine gewisse Rolle auch in der Begleitung; feine Imitationen und rhythmische Verschiebungen, auch eine Vorliebe für den kleinen Nonensprung verleihen der großzügigen Melodik noch besonderen Reiz. Die tiefe Innerlichkeit des langsamen Satzes nimmt sehr für den Tonsetzer ein. Im Finale herrscht Munterkeit und Humor.

289. **Karol Szymanowski**: Sonate für Violine und Klavier. op. 9. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Eine Neuausgabe der früher in anderem Verlag befindlichen Sonate des hochbegabten Tonsetzers, die ich im 42. Bande der „Musik“ S. 303 warm empfohlen habe.

290. **Antonio Vivaldi**: Konzerte in g-moll und a-moll für Violine. Nach dem bezifferten Baß bearbeitet von Tivadar Nachez. Ausgabe mit Klavier. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (je Mk. 2.50.)

Aus den berühmten Konzerten Vivaldis († 1743), von denen bekanntlich Bach 16 für Klavier bearbeitet hat, hat Tivadar Nachez mit glücklichster Hand zwei ausgewählt, die durch ihre geistigen Gehalt und ihre wundervolle Klarheit auch heute noch durchaus fesseln. Dem Konzert in g-moll gebe ich besonders wegen des überaus herrlichen langsamen Satzes, der in Kirchenkonzerten sehr viel Anklang finden dürfte, bei weitem den Vorzug. Der Bearbeiter betont, daß seine Ausgabe eine selbständige Schöpfung unter freier Benutzung des Originals ist; ich kann dies nicht nachprüfen, habe aber die Überzeugung erlangt, daß die etwaigen eigenen Zutaten des Herausgebers im Geiste des Originals gehalten sind. Da die technischen Anforderungen in beiden Konzerten nur gering sind, können sie zur Heranbildung des Geschmacks und des Vortrags noch vor dem Studium der Kreutzerschen Etüden benutzt werden. In den Tuttistellen ist die erste Violinstimme nicht in die Klavierbegleitung eingezogen worden, wodurch diese nicht unnötig erschwert ist, sondern ist der Solovioline vorbehalten worden.

291. **Christian Sinding**: Drei Capricci für Violine und Klavier. op. 114. Musikverlag Eos, Berlin-Schöneberg. (Mk. 4.—.)

Geistvolle Vortragsstücke trotz ihres Etüdencharakters; No. 3 ist ein Seitenstück zu dem gleichfalls sehr dankbaren Präludium der prächtigen Suite op. 10 des Komponisten. No. 1 ist wegen der Doppelgriffe und Akkordfolgen sehr nützlich zu üben, No. 2 eine vortreffliche Intonationsstudie. Die Melodie liegt meist im Klavier, das wie stets bei Sinding sehr farbenreich behandelt ist.

292. **Nicolas Daneau**: Suite en forme de Sonate pour Violon et Piano. Verlag: August Cranz, Leipzig.

Vier knappe Sätze. Der erste (Passionnément) schlägt mit Glück einen antikisierenden Ton an. Der zweite trägt die Bezeichnung Träumerei mit Recht. Sehr ansprechend, flott und melodisch ist das Scherzo. Das Finale (Fantasquement) interessiert vor allem durch seine Abwechslung in der Rhythmik; es besteht aus Variationen. Das keine sonderlichen Schwierigkeiten bietende Werk dürfte besonders in Dilettantenkreisen viel Anklang finden. Wilhelm Altmann

KRITIK

OPER

MOSKAU: Im Kaiserlichen Opernhaus ist ein frischer Zug zu verzeichnen. Die Direktion hat ihren Eifer folgenden Neuaufführungen zugewendet: Moussorgski's „Chowantschina“, deren Regie Feodor Schaliapin übernahm und der in der Hauptrolle als Mönch Dossifei eine wahrhaft imposante Gestalt schuf; „Mignon“, in der sich die Damen Neschdanowa (Philine) und Gukowa (Mignon) auszeichneten; Rachmaninow's „Francesca“ und „Der geizige Ritter“ und Bizet's „Carmen“. Wagners Tonsprache ertönte höchst selten; zu einem großen Wagner-Zyklus ist es gar nicht gekommen. Es haben 176 Vorführungen von 22 Opern stattgefunden: 11 von russischen Tondichtern (120 Vorf.) und 11 von ausländischen (56 Vorf.). In der Zahl der Aufführungen steht Tschaikowsky an erster Stelle; seine Opern sind 32 mal, seine Ballette 15 mal über die Bühne gegangen. Dann kommen: Rimsky-Korssakow (24), Glinka (22), Moussorgski (16), Thomas (15), Rubinstein (14), Gounod (12), Wagner (11), Bizet (9), Rachmaninow (8), Verdi (6), Dargomyschski (4), Massenet (3). Von bedeutenden Gästen sind zu nennen Frau Sbruewa und die Herren Ssobinow, Baklanow, Schaliapin. Als Orchesterleiter wirkten erfolgreich Suck und Fedorow. Das Ballet ist 50 mal unter der umsichtigen Leitung von Jurg Pomerantzew aufgetreten. — Zimin's Privat-Oper verfügt über ein ansehnliches Sängerpersonal, einen gut geschulden Chor und ein stark besetztes Orchester unter den trefflichen Kapellmeistern Plotnikow und Palitzin. Die angestrengte Regiearbeit von P. Olenin vermittelte eine Reihe von Neueinstudierungen in stilvoller Ausstattung: „Der Adler“ von Nougues bot mehr für das Auge als für das Ohr; Massenet's „Iris“; eine Uraufführung „Schwester Beatrice“, von Gretschaninow, nach Maeterlinck. Das Werk enthält schöne Melodien und zeugt von reicher Erfindungskraft, mußte jedoch auf Betreiben der hohen Geistlichkeit abgesetzt werden. Ferner sind zu nennen: „La Tosca“, Rimsky-Korssakow's „Sadko“, „Des Zaren Braut“, Rubinstein's „Kaufmann Kalaschnikow“. Die zwei letztgenannten Werke haben ihren Stoff aus der Zeit Iwan des Schrecklichen geschöpft, der bei seiner grausamen Willkür Konflikte jeder Art schuf. Rubinstein's Musik genügt unserem Ohr nicht mehr, während Rimsky-Korssakow's Melodienreichtum bezaubernd wirkte. Sodann kam „Der Christbaum“ von Rebikow. Der der modernen Richtung angehörende Tondichter hat für die phantastischen Träume eines Waisenmädchens (Frau Lütze sehr anerkennenswert), das an der Türe eines reichen Hauses im Anblick eines leuchtenden Christbaums erfriert, einen ergreifenden Ausdruck gefunden. Von Gästen sei Maria Gay erwähnt, die als „Carmen“ Sensation erregte. Bei Zimin haben 265 Vorführungen von 31 Opern (mit dem „Zigeunerbaron“ 32) stattgefunden, davon 15 russische (138 Aufführungen) und 17 ausländische (133 Aufführungen). Die Zahl der Aufführungen verteilt sich folgendermaßen: Tschaikowsky 54, Rimsky-Korssakow 49, Puccini 29, Verdi und Nougues je 21, Bizet 19,

Rubinstein 17, Leoncavallo 14, Joh. Strauß 10, Rebikow 7, Gounod 5, Mascagni 5, Gretschaninow 4, Ippolitow-Iwanow 4, Moussorgski, Lortzing, Massenet, d'Albert je 3. Stimmlich und schauspielerisch bedeutend waren die Damen Drousiakina, Lütze, Petrowa-Zwanzewa, die Sänger Damaew, Botscharow, Speranski. — Im Volkstheater haben unter kolossalem Andrang 98 Vorführungen von 15 russischen und 10 ausländischen Opern unter der tüchtigen Orchesterleitung von Constantin Ssaradschew stattgefunden. E. von Tidebühl

KONZERT

CINCINNATI: Der weitere Verlauf der Symphonie-Konzertsaison vermittelte dem Musikfreund noch viele genußreiche Stunden. Immer mehr befestigte sich der Eindruck des verständnisvollen Einvernehmens zwischen Dirigenten und Orchester, immer plastischer gelangen die Leistungen, die in Höhepunkten wie nach der pathetischen Symphonie, der Symphonie fantastique, der Domestica, dem Spezialprogramm des Klassiker-Dreigestirns Haydn-Mozart-Beethoven Stürme des Beifalls und der Anerkennung für Dr. Kunwald und seine wackeren Scharen entfesselten. Jetzt erst kann wirklich von einer gedeihlichen Erziehung und Entwicklung des Orchesters gesprochen werden; mit Genugtuung wird nunmehr allgemein empfunden, daß die für das Orchester gebrachten Opfer reichlich gelohnt haben und daß es unter Kunwalds Leitung zu einem musikalischen Machtfaktor herangewachsen ist, der den gesteigerten Anforderungen entspricht. Die Heranziehung des Orchesters für das kommende May-Festival mit Kunwald als Festdirigenten ist die folgerichtige Anerkennung der Leistungen der letzten Saison. Von orchestralem Novitäten seien hervorgehoben die „Rumänischen Rhapsodien“ von Enesco, fesselnd durch ihre individuelle, klangreich gesetzte Tonsprache. Gegen diese Vollblutmusik stach Gernsheim's „Zu einem Drama“ — geschickte Mache — unvorteilhaft ab. Ihres starken Reizes hat sich die geistvolle Tondichtung „Der Zauberlehrling“ von Ducas noch nicht entäußert, und die unverwundliche Modernität des alten Meisters Johann Sebastian zeigte sich in der jubelnd begrüßten Wiedergabe des 3. Brandenburgischen Konzerts mit Kunwald als Basso Continuo-Spieler, kraftvoll musikalisch leitend vom Klavier aus, eine zündende Aufführung, der das da capo nicht versagt werden durfte. — Unter den Solisten ragte Ysaye hervor, der seine unvergleichliche, ewig-junge Künstlerschaft in der Wiedergabe der Violinkonzerte von Viotti und Saint-Saëns neu betätigte. Sein Erfolg war enorm. Aber auch seinem jüngeren Kunstgenossen, unserm talentreichen Konzertmeister Emil Heermann muß hohe Achtung gezollt werden für seinen ersten, vornehm empfundenen und stilvollen Vortrag des a-moll Konzerts von Bach. Von Klavierspielern sei Godowsky zuerst genannt. Welche sympathische Künstlererscheinung, welch edler Geist in kleiner, anspruchsloser Hülle! Wie viel Noblesse und Empfindung steht hinter dieser höchst gesteigerten Technik! Zwei Zugaben wurden dem Künstler nach dem Vortrag des

G-dur Konzerts von Beethoven abgerungen und er übertraf sich selbst mit der fis-moll Etude von Liszt. Ganz so hoch ist der verdienstvolle Lhévinne wohl nicht einzuschätzen, so sehr auch er Ehren sich erwarb mit dem Tschaikowsky-Konzert. Viel weniger befreunden konnte Germaine Schnitzers Klavierspiel. Das Schumannsche Konzerterfordert vom Pianisten keusche, poetische Annäherung; polternde Finger- und Pedaltechnik sind dazu ungeeignete Medien. Zwei berufene Vertreter der Liedkunst waren Julia Culp und Elena Gerhardt. Ist Frau Culp, deren Atemführung die Bewunderung aller Gesangsverständigen erregt, die größere Gesangstechnikerin, so besitzt Fräulein Gerhardt wohl das ursprünglichere dramatische Empfinden; sie singt Stücke von starker emotioneller Färbung mehr zu Dank, während die vornehm-abgeglichene Interpretierungskunst Julia Culp den Geist wohl stärker als das Gemüt zu befriedigen weiß.

Louis Victor Saar

JOHANNESBURG (Juni): Wagners 100. Geburtstag war auch hier der Anlaß, verschiedene größere Musikfeste, die seinen Werken gewidmet waren, zu feiern. Der Deutsche Klub veranstaltete ein Orchesterkonzert, die Organisten Barton und Deane Orgelvorträge. Es muß als eine erfreuliche Tatsache erwähnt werden, daß der Deutsche Klub die Pflege deutscher Musik aufs wärmste unterstützt. Diesem seinem Bemühen hatten wir auch einen Bach-Mozart-Mendelssohn-Abend zu verdanken. Milly Wildner und Selma Sacke spielten das Doppelkonzert von Bach mit tiefem Verständnis; Milly Wildner interpretierte das Violinkonzert Mendelssohns mit viel Innigkeit und schönem klaren Ton; Horace Barton entzückte das Publikum mit einem Mendelssohn'schen Klavierkonzert. Das Orchester stand unter der tüchtigen Leitung von Beatrice Stuart, in der

wir eine ernste Musikerin besitzen. In den gleichfalls von ihr geleiteten Kammermusik-Abenden ist sie bemüht, jeder Musikrichtung Rechnung zu tragen. So hörten wir in der letzten Serie Quartette von Haydn und Beethoven, das g-moll Trio von Schumann, ein Brahms'sches Klavierquartett und Tschaikowsky's Quartett in D-dur, op. 11. Hier fand auch das erste Auftreten der jungen afrikanischen Geigenvirtuosin Selma Sacke statt. Sie erntete für die temperamentvolle Wiedergabe des Tschaikowsky-Konzertes reichen, wohlverdienten Beifall. Rühmend zu erwähnen ist die Ausführung der c-moll Sonate von Grieg; Frau Imroth — unzweifelhaft unsere beste Amateurpianistin — und Milly Wildner boten eine sehr ausgeglichene Leistung. Letztere verstand es auch, uns in ihrem eigenen Konzerte einen ganzen Abend fast allein zu fesseln; die strebsame junge Künstlerin, die über ein großes Repertoire verfügt, spielte u. a. die g-moll Sonate von Tartini, das Brahms-Konzert und das Mozartsche Konzert op. 121. Unterstützt wurde sie von Carry Meintjes als Solopianistin und Sophie Gimkevitz, die sich mit dem reizenden Vortrag Brahms'scher Lieder gut einführte. Fast könnte man nach diesem Bericht schließen, daß die Konzerttätigkeit hier ausschließlich von Damen ausgeübt würde — sie haben tatsächlich den Hauptanteil daran. Als angenehme Abwechslung begrüßten wir daher den bekannten australischen Sänger Wilfred Burns-Walker, der seinen Wirkungskreis jetzt hierher verlegt hat. In seinem Liederabend lernten wir ihn als einen vornehmen Vortragskünstler kennen, besonders in Massenet's „Vision fugitive“ bewunderten wir seine Atemtechnik. Er singt in vier Sprachen und versteht es, sein Programm interessant zu gestalten.

M. Pollak

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Bilderteil dieses Heftes eröffnen wir mit der Wiedergabe des prächtigen Watteau'schen Gemäldes, das Gille, Scaramouche, Scapin und Arlequin, die Hauptfiguren der Opernparodie, die im Artikel von Georgy Calmus behandelt wird, lebensvoll darstellt.

Um den Bilderteil des nächsten Heftes einheitlich gestalten zu können, zeigen wir unsern Lesern schon heute die im Schlußteil des Calmus'schen Artikels näher gewürdigten Autoren der „Bettleroper“, John Gay und seinen Komponisten Johannes Christophorus Pepusch, sowie die Hauptstütze ihrer Oper, die Sängerin Lavinia Fenton, letztere nach dem schönen Gemälde von Hogarth, das sie im Kostüm ihrer Rolle als Polly Peachum darstellt.

Die Bilder von Johann Wenzel Kalliwoda und seiner Frau Therese geb. Brunetti gehören zu dem Aufsatz von Karl Strunz. Als Vorlage diente uns eine nach dem Leben von G. Schlick gezeichnete Lithographie, die die freundlichen Züge des Komponisten getreu wiedergibt, ebenso wie das Emaillebild diejenigen seiner Gattin.

Diesem Aufsatz geben wir ferner das Faksimile der ersten Seite des „Deutschen Liedes“, das Kalliwoda „dem Tetschner Gesangsvereine zu seinem Fahnenfeste eigends komponiert“ hat, bei.

Das Portrait von Peter Joseph Simrock, eine alte Photographie, die wir der Güte von Frau Clara Simrock verdanken, gehört zu dem Artikel von Wilhelm Altmann, den die beiden letzten Hefte enthielten. Wir hätten es gern zusammen mit dem Bilde seines Vaters Nicolaus veröffentlicht, mußten aber aus technischen Gründen davon Abstand nehmen.

Am 7. August hat der Tod David Popper dahingerafft. Näheres über ihn findet sich in der „Totenschau“ dieses Heftes.

Zum Schluß dedizieren wir unsern Lesern das Exlibris zum 48. Band der „Musik.“

Alle Rechte vorbehalten. Verantwortlicher Schriftleiter:
Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GILLE, SCARAMOUCHE, SCAPIN UND ARLEQUIN
Gemälde von Watteau



U of M



JOHN GAY



JOHANNES CHRISTOPHORUS PEPUSCH

U of M





LAVINIA FENTON ALS POLLY PEACHUM
Gemälde von Hogarth



U of M



JOHANN WENZEL KALLIWODA
Lithographie von G. Schlick



THERESE KALLIWODA
geb. Brunetti



UoM

J. W. Kalliwoda.



Deutsches Lied

Mit dem 2. und 3. Theil.

Finale. *Allegro.*

Wenn du ein Mann, ein
 Mädchen bist? So bist du
 Mann!

Präfix. *Allegro.*

Wenn du ein Mann, ein
 Mädchen bist? So bist du
 Mann!

Allegro.

Wenn du ein Mann, ein
 Mädchen bist? So bist du
 Mann!

ERSTE SEITE DES DEUTSCHEN LIEDES VON J. W. KALLIWODA

U of M

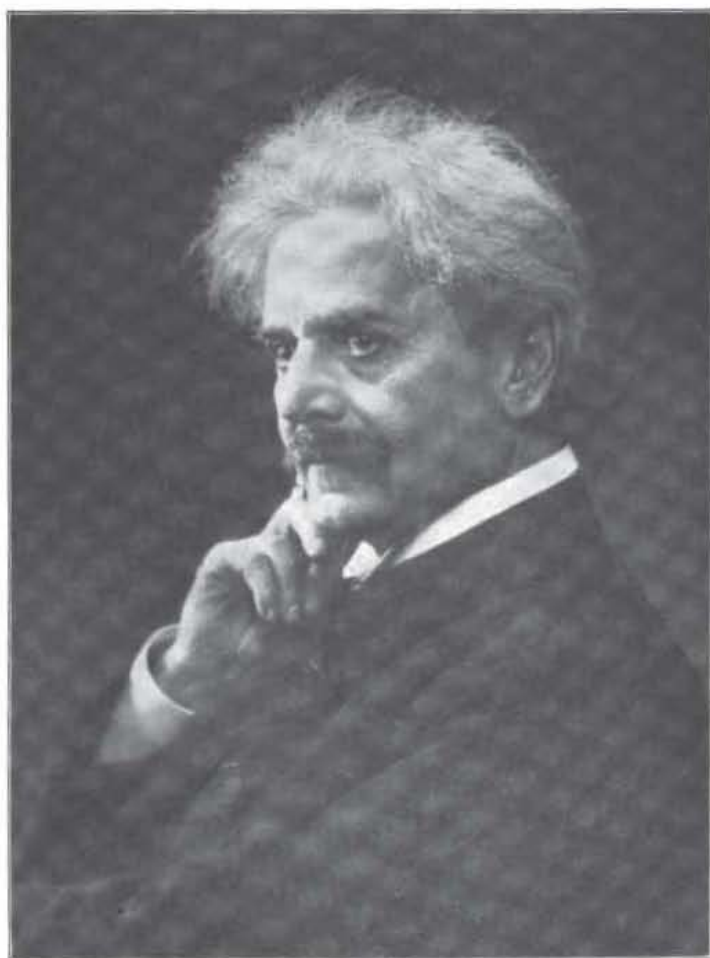




PETER JOSEPH SIMROCK



U of M



E. Bleber, Berlin, phot.

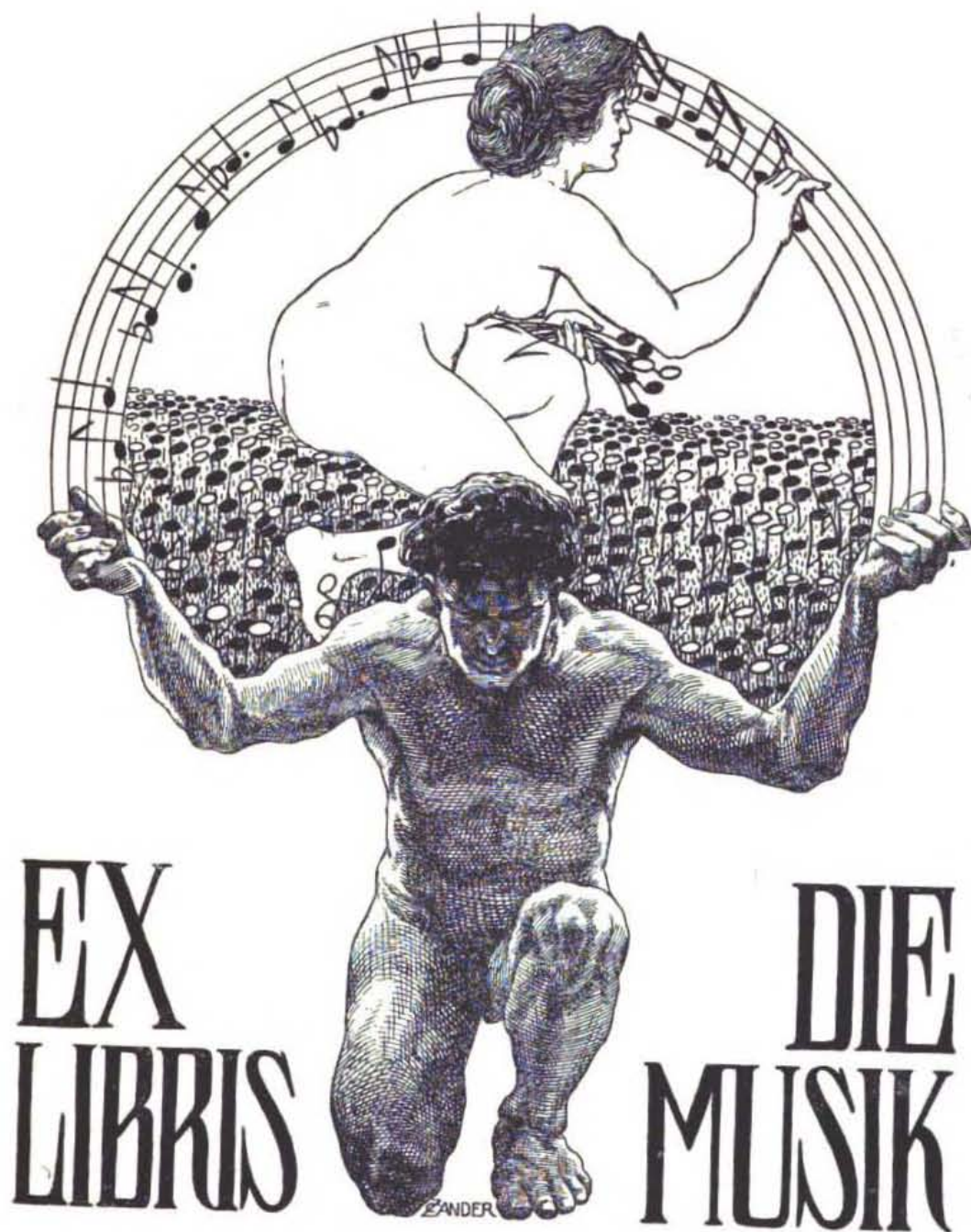
Verlag Herm. Leiser, Berlin

DAVID POPPER

† 7. August 1913



UoM



Exlibris zum 48. Band der MUSIK

U of M

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 24 · ZWEITES SEPTEMBER-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Man muß einzig den Fortschritt der Kunst zum Ziele haben.

Christoph Willibald Gluck

INHALT DES 2. SEPTEMBER-HEFTES

WALTER NIEMANN: Der französische Impressionismus; Claude Debussy's malerische Stimmungsmusik; Seine Jünger und Zeitgenossen

HANS PFEILSCHMIDT: Wiederholung und Wiedererkennen in der Kunst

GEORGY CALMUS: Aus der ersten Glanzzeit der Operette (Schluß)

VORSTAND DES VERBANDES DEUTSCHER MUSIK-KRITIKER: Erklärung

REVUE DER REVUEEN: Zu Richard Wagners 100. Geburtstag II: Aus Tageszeitungen (Fortsetzung)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Max Steinitzer, Wilibald Nagel, Johannes Hatzfeld, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Hjalmar Arlberg, Friedrich B. Stubenvoll, Albert Friedenthal, Ernst Rychnovsky, F. A. Geißler, Wilhelm Altmann, Richard H. Stein, Martin Frey, Carl Robert Blum, Emil Thilo

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Darstellungen der heiligen Cäcilie. In Marmor von Stefano Maderna; Gemälde von Raffael; Gemälde von Benvenuto Tisi; Gemälde von Carlo Dolci; Gemälde von Carlo Bunoni; Gemälde von Ludovico Carracci; Gemälde von Rubens; Gemälde von Gerard van Honthorst; Stich von einem unbekannten vlamischen Künstler

QUARTALSTITEL zum 48. Band der MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN des XII. Jahrganges der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

DER FRANZÖSISCHE IMPRESSIONISMUS

CLAUDE DEBUSSY'S MALERISCHE STIMMUNGSMUSIK — SEINE JÜNGER
UND ZEITGENOSSEN

VON DR. WALTER NIEMANN IN LEIPZIG¹⁾

Die Begriffe Impression, Impressionismus sind der Geschichte der Malerei entlehnt. Was bedeuten sie? Impression bedeutet Eindruck. Impressionismus ist jene, für die moderne Kunst grundlegende Art der Malerei, die die Impression, den flüchtigen Eindruck der Dinge, zum malerischen Problem erhebt. Aus dem Atelier mit seinem gebrochenen Licht eilt man in die freie Luft, en plein air, um die Wirkungen des ungebrochenen Lichts auf alle farbigen Erscheinungen, auf Menschen und Dinge in Luft und Licht zu studieren und im Augenblick ihres stärksten Eindrucks auf Sinne und Seele bildlich festzuhalten. So spricht man vom Impressionismus als der Freiluftmalerei. Man malt hell in hell; die „braune Sauce“, der Galerieton der alten Holländer, die schwarzen und erdigen Schatten verschwinden. Man hält sich von den so lange absolut vorbildlichen alten Holländern einzig an die licht und silbrig-grau malenden Meister, an Franz Hals, den Delfter Vermeer, an die großen Spanier Velasquez, Greco und Goya, an die großen Engländer Constable und Turner, des Impressionismus frühe Vorläufer. Die Komposition im alten Sinn, die effektvolle und kunstreiche Anordnung der Figuren und Gegenstände im Raum zum geschlossenen Bild gilt als überwunden. Nicht das Was, nicht der Gegenstand, der poetische Vorwurf, der stofflich-novellistische, genrehafte oder historische Inhalt, sondern das Wie, der beliebige Ausschnitt aus der Natur in rücksichtslosester Lebenswahrheit und Lebensfülle auch der nebensächlichsten Dinge und in höchster malerischer Eindruckskraft, seine möglichst vollendete malerische Bewältigung wird ausschlaggebend. Man setzt die Farben in möglichster Dicke und Leuchtkraft breit, scharf und unvermittelt nebeneinander und überläßt dem entfernten Auge ihre Bindung zur farbigen und gegenständlichen Einheit. Die Poesie des malerischen Vorwurfs weicht der dünnen Prosa. Gemüsegärten mit allerhand Kohlsorten sind plötzlich so modern und malenswert wie die Rückseiten oder Fassaden der häßlichsten und nüchternsten Pariser Mietskasernen. Die Landschaft und ihre Gegenstände werden möglichst ohne Detail breit und summarisch hingeworfen. Immer

¹⁾ Ende September erscheint bei Schuster & Loeffler, Berlin, ein neues Werk von Walter Niemann unter dem Titel: Die Musik seit Richard Wagner. Eine Geschichte der modernen Musik und doch keine „Geschichte“, was das Gute daran ist. Der hier als Kostprobe gebotene Abschnitt veranschaulicht, wenn auch nur im Bruchstück, die Art, wie Niemann seinen Stoff sieht, formt und gestaltet. Red.

und überall aber bleibt Luft und Licht das unsichtbare und zur Einheit zusammenschließende Bindemittel. Die höchsten Feinheiten der Licht- und Lufttöne im Augenblick ihrer stärksten malerischen Wirkung und ihrer reizvollsten Stimmung bildlich auszuprägen, das ist jetzt seit dem Auftreten der ersten großen und — im Hinblick auf ihr Farbensehen höchst charakteristisch! — meist südfranzösischen Meister des Impressionismus seit Anfang der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts, der sogenannten Schule von Battignolles, der Edouard Manet, Claude Monet, Cézanne, Gauguin, Degas, Gillaumin, der Camille Pissaro, Raffaëlli, Renoir, Bastien-Lepage, Albert Sisley und des Holländers Van Gogh die wichtigste Aufgabe der Malerei geworden.

Damit ist zugleich eine neue Anschauung der Natur gegeben. Man entdeckt abermals seit dem 17. Jahrhundert die eigenen Schönheiten der Licht- und Luftphänomene, der Farben und ihrer Strahlenbrechungen und zwingt sie in bewußter Weise, mit den lebenden und toten Gegenständen zur Einheit verschmolzen, zum Bild zusammen. Man malt nicht mehr allein mit dem Pinsel, sondern man nutzt ihn als Mittel zum Zweck eines unmittelbaren farbigen Eindrucks, in einer vorher ungeahnt verfeinerten und vergeistigten Weise. Dem natürlichen Licht folgt das künstliche. „Luministen“ wie Besnard und Balestrieri begeistern sich an den Farbenimpressionen des rötlichen warmen und gedämpften Sonnenlichts, des bläulichen milden Mondlichts, der bunten Lampions, aller Arten moderner Innenbeleuchtung, wie Gas, Gasglühlicht und Elektrizität sie darbieten. Die träumerische Kunst Eugène Carrières sieht das menschliche Antlitz durch den ganz immateriellen und zarten braunen Schleier traumhaft weicher und weltabgewandter Stimmungen, hinter dem das Leben sich wunderbar regt.

Allein, es gibt noch eine bereits ansehnlich alte Weiterentwicklung des malerischen Impressionismus, und grade ihre Übertragung auf die Musik hat uns die eigentlichen großen musikalischen Impressionisten und Führer der radikalsten Moderne beschert. Auch seine Wiege steht in Frankreich. Als die Henri Martin, Signac, Matisse und Monticelli mit ihren hellen Märchenbildern auftraten, war der jüngste Sproß des Impressionismus, der Pointillismus oder Neo-Impressionismus, zur Welt gekommen.

Was ist's mit diesen Pointillisten, diesen Punkt- oder Tupfmalern? Treten wir direkt vor eins ihrer Bilder, so gewahren wir nichts als einen tollen Hexensabbath großer, kleiner und kleinster Punkte und Pünktchen, ungebrochener Farbentupfen, Striche und Zäpfchen: farbige Atome, scheinbar ohne allen Sinn und Zusammenhang eng aneinandergesetzt. Treten wir langsam zurück, so verschwinden damit die einzelnen Tupfen und Tüpfchen und „gehen“ — wie der Maler sagt — zu Farbenflächen

und Lichtmassen „zusammen“. Dabei erstaunt uns zweierlei: einmal die außerordentliche Leuchtkraft, der Glanz des Gemäldes, das ja in seinen kleinsten atomischen Teilen aus reinen, ungebrochenen, dem Sonnenspektrum entlehnten Farben besteht. Dann ein Flimmern und Vibrieren des Lichts, eine feine zitternde Bewegung der Luft und der Gegenstände, eine große Verschiedenheit der atmosphärischen Stimmung nach Ort und Zeit. Beides alleinige Eigenschaften dieser „Hell in hell“-Malweise, die nach Form und Mittel ja immer künstlich und manieristisch bleibt, aber doch, wenn eine malerische Persönlichkeit dahinter steht, unsere Phantasie als etwas unsäglich Anmutiges, Heiteres, Phantastisches und Zartes gefangen nimmt. Kein Wunder, wenn auch diese letzte Entwicklung des malerischen Impressionismus über Belgien (Théo van Rysselberghe) nach Deutschland hinüberdrang und bei uns in Paul Baum, Kurt Hermann und Paul Stremel bekannte und feine Meister, in Charles Palmié aber auch bereits — und das darf uns als ein Alterzeichen erscheinen! — bloße zahme Nachahmer und akademische Verwässerer gefunden hat.

Frankreich ist aber auch Wiege einer anderen, eminent modernen Erscheinung: des Symbolismus in der Dichtkunst. England hat ihn mit dem engverwandten Präraphaelismus Rossetti's von der Mitte des 19. Jahrhunderts an vorbereitet, aber vertraut machten ihn uns erst Frankreichs und Belgiens große Symbolisten: Stephan Mallarmé, Paul Verlaine, Charles Baudelaire und Maurice Maeterlinck. Das ist Erzromantik in mystisch-visionärer Färbung: Kampf gegen das wirkliche Leben, Abschließung und Askese, schwärmerische Verehrung für das Altertum und Mittelalter, ein zartes Hindämmern im Traume, Sehnsucht und Vision, eine absichtlich dunkle und neuartige Sprache, kurz, persönlichste Freiheit in allem, aber melancholisch, selbstquälerisch, trost- und marklos, müde. Das sind die Dichter Debussy's und der übrigen musikalischen Impressionisten in Frankreich.

Kann man nun aber von einem musikalischen Impressionismus reden? Innerhalb einer mehr malerisch schildernden, als seelisch bekennenden Musik kann man's nicht nur, sondern muß es sogar. Selbstverständlich im übertragenen Sinn auf Grund der Gleichung Farbe-Klang, und in der Erinnerung, daß die großen, den malerischen parallelgehenden musikalischen Grundströmungen bei der späteren Entwicklung der Tonkunst auch stets um Jahrzehnte später sich bemerkbar machen. Schon im Kapitel von der deutschen Moderne, bei Richard Strauß und seiner Nachfolge haben wir gesehen, daß eine Kritik dieser Moderne dem Impressionismus zahlreiche Kunstausdrücke entlehnen muß, um ihren starken malerischen Elementen gerecht zu werden. Der eigentliche musikalische Impressionismus aber ist gleichfalls in Frankreich geboren. Ja, nach zarter Schicksalsfügung trägt der Führer und Meister des musikalischen Impressionismus, der male-

rischen Stimmungsmusik denselben Vornamen wie Monet, der große Begründer des malerischen Impressionismus. Er heißt Claude Debussy und vereinigt alle Grundelemente dieser modernsten malerischen und dichterischen Strömungen in seiner Musik.

Reden wir, wie sich das von selbst versteht, im übertragenen Sinn von dem Malerischen in seiner Musik, so erkennen wir, daß auch Debussy in seiner Musik hell in hell mit Tausenden nebeneinander gesetzter musikalischer Farbentupfen „malt“. Seine von zartem und poetischem Empfinden getragene musikalische Stimmungskunst ist musikalischer Pointillismus, Klangimpression, ist der fortlaufende Eindruck einer ganz neuartigen und kühnen Klangwelt. Wie in der Malerei, setzt das die Auflösung der Kontur, der melodischen Linie, des Rhythmus im alten Sinn voraus.

Nichts bezeichnender als Beispiel für diese neue musikalische Strömung des musikalischen Schaffens, wie Debussy's Orchesterstücke der am Ende des 19. Jahrhunderts geschaffenen Nocturnes. Das sind drei Nachtstücke, die mit den Chopin'schen, Schumannschen und Kirchner'schen gleichen Titels freilich nicht mehr als den Namen gemein haben. Das erste malt das unendliche Heer des nächtlichen Wolkenzuges, dessen phantastische, bald zarte, bald drohende Gestalten der silberne Mond auf Augenblicke durchleuchtet. Das zweite, eine Art stilisierter Tarantella, ein märchenhaftes Fest auf der Erde an südlichen Gestaden. Das dritte bringt eine Boecklin'sche Meerespoesie: Sirenen, die sich in schäumende Brecher wandelten und, mit langgezogenen elementaren Naturlauten auf hellen Vokalen den einsamen Schiffer berückend, auf silbernen Kämmen sich wiegen. Damit ist die engste Verwandtschaft dieser Nocturnes mit La Mer, dem späteren, ebenfalls dreiteiligen Meer-Zyklus Debussy's schon äußerlich gegeben. Auch in ihm werden die Elemente zu tönenden Wesen: zum Bild des Meers von Sonnenaufgang bis Mittag, zum Wellenspiel, zum Zwiegespräch zwischen Wind und Meer.

Schon diese kurze Generalbeschreibung zeigt, was diese Orchesterdichtungen sein wollen: impressionistische Klangfarbenstudien und Stimmungspoesien. Debussy's mimosenhaft verfeinerte Nerven- und Phantasiekunst führt uns mit den suggestiven Märchenklängen eines vielfach geteilten Streichorchesters, gedämpfter Bläser und Streicher ins Märchenland der Tonkunst. Die reinen Farben- und Phantasieeindrücke der Außenwelt nutzt er mit verfeinertsten Sinnen zu reinen Klangeindrücken. Wie der malerische Impressionismus durch die Farbe an das Auge, so wendet sich sein musikalischer Impressionismus durch den Klang an das Ohr, an die äußeren Sinne. Nicht um das Seelische, das Musikalische des äußeren Eindrucks, sondern um die musikalische Darstellung dieses ersten äußeren Eindrucks selbst geht es ihm. Die Psyche Debussy's sieht jene äußeren

Eindrücke der Wolken, Winde und Wellen, der Märchenfeste, der Sirenen nicht nur in ihrer reichen malerischen Phantasie, sondern hört aus ihnen Klänge heraus, die der Komponist nun musikalisch zu fixieren strebt. Nicht der zu einem musikalischen greifbaren Tongedanken verdichtete äußere Eindruck, sondern das musikalisch zunächst noch ganz Unbestimmte des äußeren Eindrucks selbst wird von ihm zur Darstellung gebracht. Die Musik und ihre Mittel der Darstellung treten allzu bescheiden zur Seite, die rein klangliche Umsetzung des äußeren Eindrucks wird zum Alleinherrscher. Aus dem Musiker wird der musikalische Maler, aus dem musikalischen Vollblut das musikalische Halbblut, aus dem Vollmusiker, freilich durchaus nicht immer, ein impressionistischer Halbmusiker.

Die Mystik und Poesie des reinen unberührten Klanges, wie der alte Erzromantiker E. T. A. Hoffmann sie in dem fürstlichen Gartenfest zu Beginn des Kater Murr in der Wetterharfe, der Äolsharfe, predigt, in die das nächtliche Gewitter dann brausend und erschreckend hineinfährt, ersteht zum zweitenmal in dem Neuromantiker Debussy. Sein Orchester will die Äolsharfe sein. Nicht ohne die bedeutend vermehrte Künstlichkeit des Orchester-Instruments und nicht ohne seelischen Fehlschluß. Denn die Natur und ihre noch so herrlichen Laute und Klänge sind unbeseelt. Erst wir Menschen beseelen sie, beseelen ihre Laute und Klänge. Erheben wir diese aber selbst zur bewegenden Ursache des Schaffens, so rauben wir der Musik das Höchste, was sie vor der Natur auszeichnet: die Seele, das innere Erleben. Auch die feinsten materiellen Mittel wie die musikalischen Töne und Klänge vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß das aus den Bildern und Gesichtern der Natur mit dem inneren musikalischen Ohr Gehörte immateriell, transzendent und mit den Instrumenten der Musik nicht greifbar erscheint. So bleibt die Wirkung des musikalischen Impressionismus eine äußere, preziöse. Die äußeren Sinne werden auf zauberhaft neue Bahnen geführt und durch herrliche und überraschende Ausblicke bereichert. Die Seele geht leer aus. Aus der Psyche wird die Physis, aus der physischen Wirkung die physiologische und pathologische.

Eine pathologische — denn die mimosenhaft verfeinerten und auf die zartesten Sinneseindrücke reagierenden Sinne und Nerven der musikalischen Impressionisten sind nur noch pathologisch zu erklären. Das abgegriffene Wort der Dekadenz möchten wir vermieden sehen; daß aber eine derartig delikate psychische und musikalische Organisation in gewissem Sinn eine Entartung, wenn auch eine Entartung voll Möglichkeiten neuer Entwicklungsstufen darstellt, ist ebensowenig zu leugnen. Mit der Mystik des Klanges ist zugleich die Mystik der Stimmung gegeben, deren äußerste, ins Transzendente übergreifende Verfeinerung der greifbaren Formen und Konturen nicht mehr zu bedürfen scheint.

Wie beim Impressionismus in der Malerei, so drängt sich auch beim Impressionismus in der Musik Debussy's und seiner Nachfolge der Name Japan auf die Lippen. Wie Debussy — wir werden es gleich sehen — einer der feinsten Meister musikalischer Exotik ist, so besitzt seine Musik in ihren poetischen Vorwürfen wie in ihrer technischen Darstellung auch alle Merkmale japanischer Kunst. Gleich dieser ist sie nicht nur hell und bunt, doch ungemein zart in den Farben, flüchtig und präziös bis zur Kuriosität, sondern vor allem aus dem blitzschnellen tonmalerischen Auffangen eines Eindrucks oder einer Stimmung wie im Augenblick geboren. Gleich den Klavierstücken der Jungrussen steckt sie, auch ohne besondere Etikette, voll von aparten Chinoiseries und Japoneries, voll duftiger, märchenhafter und fremdartiger Gesichte und Erscheinungen, die an Japans fliegende Vögel, an feierlich-groteske Marabus, kuriose Blumen- und Pflanzenformen, phantastische Gärten mit seltsam geschweiften Brücklein, an barocke Häuser und Tempel erinnern, an Landschaften voll von jener Sonne, die über dem Lande der Chrysanthemen, der tiefblauen Inlandsee mit seinen tausend Inseln und des alles in schneeiger Weiße spitzkegig überragenden Fudsiyama glüht.

Auch durch die französischen Farbenkünstler des musikalischen Impressionismus sind Länder musikalisch neu entdeckt und untergegangene Kulturen neu belebt. Nach dem fernen Osten der nähere Osten des alten Märchenlandes der Levante und Griechenlands, des klassischen Landes religiöser feierlich-ernster Tempel-Tänze, wie Debussy und seine Jünger sie so sehr lieben. Näher auch Italien, doch noch näher und dem französischen Impressionisten neben seinem Heimatland in Malerei wie in Musik am nächsten und liebsten Spanien. Debussy sieht alles durch einen zarten Schleier von Poesie und Stimmung. Sogar, wie in seiner Iberia-Suite für Orchester, im Abend in Granada (Estampes) für Klavier, die positiv strahlende Sonne Spaniens. So hört er auch die Stimmen seiner Nächte, seiner Festtage, deren bunten und fremdartigen Trubel er zur Vision, zum Traum, zu wirren, verwehenden und verflatternden Klängen der Erinnerung und der Ferne stilisiert. Dasselbe tut Ravel in seiner Alborada del grazioso (Miroirs). So schildern alle musikalischen Impressionisten Frankreichs nicht die Dinge selbst, sondern die Stimmung, die sie in uns erwecken.

Diese bis zur traumhaft verflüchtigenden Stilisierung verfeinerte Zartheit der Empfindung und Poesie der Stimmung ist ein echt französisches Erbteil. Wir kennen sie alle aus Watteau's und Corots Bildern. Debussy's Fröhliche Insel (L'île joyeuse) ist die moderne musikalische Wiederauferstehung von Watteau's Insel der Cythera; seine musikalischen Landschaftsstudien wetteifern an Duft und Feinheit der Stimmung und an verschwimmender Weichheit der Farben mit Corots gemalten Poesieen. Mit Debussy's Mandoline, mit seinen Fêtes galantes ersteht aufs neue die alte Welt

amoureux Galanterieen und Hoffeste im Grünen, die bunt, doch zart und blaß getönte Welt der Boucher, Pater und Lancret. Mit Debussy's Gärten im Regen (*Estampes*), mit seinen Goldfischen, Reflexen im Wasser, den auch von Ravel in seinem Tal der Glocken (*Miroirs*) angestimmten Glocken durch die Bäume und dem Mondschein an der Tempelruine der *Images* aber ist der moderne Corot der Musik geboren.

Debussy's Entwicklung zum Führer und Meister der französischen musikalischen Impressionisten ist schnell genug gegangen. Anfangs sind die festeren Formen und Konturen noch da, und nur einzelne Charakterzüge und fremdartig tonale, harmonische oder rhythmische Lichter künden den Neuerer. Dahin gehört noch die kleine Sammlung *Pour le Piano* mit drei köstlichen Stücken (*Prélude*, *Toccata*, *Sarabande*), dahin die idyllisch-heitre Suite *Bergamasque* mit dem berückend schönen *Clair de Lune*, die kleine vierhändige Suite, dahin die ersten Aquarellen, Arabesken und Tänze für Klavier und einige Lieder.

Dann lernt Debussy den erst spät erkannten genialen russischen Lyriker Peter Moussorgsky, den Schöpfer des *Boris Godunoff* der siebziger (!) Jahre kennen. Mit ihm dringt die Welle der neurussischen Symphonik mit Rimsky-Korssakoff, Borodin und Balakireff und damit ein starkes exotisch-phantastisches Element nach dem verbündeten Frankreich, das die empfindlichen Sinne und Nerven Debussy's sofort sich zu eigen machen. Auch sein Weg geht nach Neuland. Bald steht der Impressionist vor uns: die Bilder (*Images*), Stiche (*Estampes*), die originelle moderne Kinderstube (*Childrens Corner*) und kleinere Stücke für Klavier, Lieder, der weit und breit ihm und Stephan Mallarmé nachgeträumte Nachmittag eines Faun (*L'après-midi d'un faune*), die symphonischen Skizzen der *Nocturnes* und des *Meers* (*La Mer*), die *Iberia* für Orchester, das Streich-Quartett und endlich seine Beiträge zum musikalischen Symbolismus, die Musiken zu Maeterlinck's lyrischem Drama *Pelléas et Mélisande*, ein Hauptwerk der französischen Moderne, zur *Demoiselle élue*, zum *Enfant prodigue*.

Man hat versucht — und das scheint gar nicht schwer — gewisse musikalische, stilistische und technische Eigentümlichkeiten seines Ausdrucks auf eine deutliche Formel zu bringen. Da ist die Bevorzugung von reinen Quinten- und Quartenschritten in der Melodiebildung; da sind die Ketten und Folgen reiner und übermäßiger Quinten, großer Terzen, paralleler, vielstimmiger, namentlich Nonen- und verminderter Septimenakkorde, übermäßiger Dreiklänge; da ist die Harmonisierung der Ganztonleiter, die Ausnutzung der Obertöne im Klavier durch Sekundenpackungen innerhalb der Akkorde; da sind die leiterfremden, die Wechsel- und Durchgangstöne, die dissonierenden Vorhalte; da ist die der Auflösung alles Architektonischen entgegenstrebende äußerste Freiheit und Biegsamkeit des Rhythmus, die unmittelbare Folge und Mischung regelmäßiger und unregel-

mäßiger Taktarten; da sind gewisse, immer wiederkehrende melodische und rhythmische Lieblingsformeln.

Man kommt nicht sehr weit mit solchen Versuchen, und seine Kunst läßt sich noch weniger in feste Begriffe fassen, wenn man sagt, daß ihre Harmonik äußerst subtil, raffiniert und reizvoll, ihre Nervenreize mimosenhaft zart, ihre Stimmung seltsam exotisch, von erstaunlicher Süße und Feinheit erscheint. Wollte man von dem elementaren Grundmaterial im alten Sinn bei ihr reden, so müßte man sie als form- und konturlos, als melodiearm, rhythmisch verkümmert und — zumal nach dem Maßstab deutscher Gründlichkeit — als in der Polyphonie kindlich unentwickelt rundweg ablehnen. Will man dieser eigenartigen Kunst aber auch musikalisch gerecht werden, so muß man sie einzig vom malerisch-impressionistischen Standpunkt aus betrachten. Man erkennt dann und versteht es sofort, daß sie zunächst in diesem Sinn nur auf Homophonie, auf Einstimmigkeit im Instrumentalen, auf Monodie und Sprachgesang im Vokalen gestellt sein kann. Vor allem aber muß ihr Klangfarbe alles, Architektur, Zeichnung und Kontur nichts sein. Mit diesen Mitteln kündet sie uns musikalisch die zartesten Nerven- und Sinnesreize. Tiefer liegt ihr Stil und ihr Charakter. Hier stellt sie sich als eine seltsame Vereinigung vom altfranzösischen Klassizismus des Rameau, vom primitiven Präraphaelismus des Rossetti und von einer modernsten Neuromantik dar, die bei aller heftigen Abwehr Richard Wagners und der Romantik doch selbst als die feinste, aber auch die im Treibhaus geborene überreifste Blüte der Romantik erscheint. Debussy's Musik ist ganz suggestiv berauschende Stimmungspoesie, ganz musikalischer Ausdruck und musikalischer Niederschlag alles Lebens, alles nervösen und müden, zum Märchen geformten Träumens und Webens der modernen Weltstadt Paris. Als Typus des Mondänen in der Tonkunst ist sie die feinste und aparteste musikalische Blüte unserer Zeit. Damit ist zugleich ihre Stellung zum Impressionismus gegeben: wie die Kunst der Pointillisten ward sie bereits aus der Kunst des Freilichts zur Kunst des Ateliers, des dem realen Leben völlig entfremdeten Präziösen, der man den Vorwurf des *L'art pour l'art*, des Künstlichen nicht wird ersparen können. Und doch — sieh, selbst im härteren und kälteren Deutschland sitzen die Feinorganisierten wie verzaubert und gefangen durch den unvergleichlichen poetischen Stimmungsreiz dieser *Nuove Musiche*, dieser wahrhaft neuen Musik des 20. Jahrhunderts. Und um so verzauberter sicherlich, in je kleineren Formen der moderne Märchenerzähler Debussy zu ihnen spricht.

Es braucht nicht mehr des oft schon mehr in pathologischen und lächerlichen Formen geäußerten Götzendienstes der von unheilbarer und in grotesken Symptomen zutage tretender Debussytis befallenen Debussysten in Frankreich, es bedarf nicht der leidenschaftlichen Diskussionen, zu denen

seine Kunst auch im übrigen Europa, namentlich in Italien, sofort Anlaß gab, nicht Debussy's eigener blinder Verdammung fast aller großen Meister, mit Ausnahme etwa Bachs und Schumanns, doch mit Einschluß Richard Wagners, um zu erkennen, daß mit ihm in der Tat ein Novator, ein Neuerer von originaler Persönlichkeit erschienen ist. Daß er ein Reformator werde, kann man freilich keineswegs wünschen und auch glücklicherweise nicht hoffen.

Eine solche Persönlichkeit, deren Kunst subtilster Ausdruck der eignen feinsten Nerven- und Sinnenreize ist, kann nicht nachgeahmt werden. Und doch seufzen alle kultivierten Nationen heute unter kleinen Debussy's, unter meist jüngeren und jungen Talenten, die die Mittel für den Zweck, den Stil für den Geist und die Empfindungswelt nehmen und die Kunst Debussy's in ihrer Nachahmung der Karikatur entgegentreiben. Sie übersehen das Eigenste und Beste und übertreiben das Pathologische dieser gebrechlich zarten Kunst, die so ganz und gar an die eigene Persönlichkeit ihres Schöpfers gebunden scheint. Man muß es daher mehr mit Bedenken und Sorgen, denn mit Freuden sagen: Debussy's Einfluß auf die jüngere Generation Frankreichs — und nicht nur auf diese, sondern, wie Sigfrid Karg-Elert, wie Franz Schreker, der zu Arnold Schönberg hinüberlenkende Wiener Schöpfer der modernen Stimmungsdramen *Der ferne Klang* und *Das Spielwerk* und die *Prinzessin*, Paul Graener und der junge Erich Wolfgang Korngold in einzelnen Zügen erweisen, auch auf die jüngere und jüngste Deutschlands und namentlich Deutsch-Österreichs — ist ungeheuer. Man wird aber namentlich in Frankreich mit der Feststellung Debussy'schen Einflusses sehr vorsichtig sein müssen. Der musikalische Impressionismus lag in der Luft. Wir finden schon vor Debussy und namentlich bei jüngeren Meistern der César Franck-Schule wie bei Paul Ducas — in seiner Bühnenmusik *Ariadne* und *Blaubart* nach Maeterlinck —, bei Déodat de Séverac (*Das Herz der Mühle*), Antoine Mariotte (*Salome*), Albéric Magnard (*Symphonien*), besonders aber bei Florent Schmitt (*Quintett*, *Lieder*, *Klavierstücke*) genug impressionistische, im besonderen auch wohl Debussy'sche Züge, ohne daß wir bei ihnen von irgendeiner Debussy'schen Schule, gegen die sich ihr Haupt am meisten wehren würde, reden können.

Wir können es auch nicht im wörtlichen Sinn bei Maurice Ravel. Während der junge Debussy der Aquarellen und Arabesken noch Zusammenhänge mit Schumann und Grieg zeigt, hat man von Ravel anfangs eine feine Linie zu Chabrier gezogen. Im ganzen aber geht er in der Kühnheit seines Impressionismus, dem in seiner Heimat Südfrankreich geborenen glühenden Kolorit und der Auflösung der Rhythmik bereits weit über Debussy hinaus und verflacht ihn in den bewegten Nummern seiner Klaviermusik ins Virtuose. Auch in der Wahl seiner Stoffe ist er ein echter Impressionist. Auch seine Dichter sind die modernen Symbolisten. Wie Debussy mit Monteverdi, Rameau und Haydn, so kokettiert auch

Ravel mit Haydn und schreibt ein Menuett, eine Sonatine, die mit dem alten Begriff von diesen klassischen Formen noch weniger zu tun hat wie eine Regersche. Ein Streichquartett, die Klavierzyklen *Miroirs* und *Gaspard de la Nuit* nach Dichtungen Aloysius Bertrand's ergänzen weiterhin das Bild. Gerade dieser höchst eigenartige Zyklus ist ungemein charakteristisch nicht allein für den Impressionisten Ravel, sondern für den französischen Impressionismus in der Musik überhaupt. Wie in einem Prisma spiegeln sich in ihm seine wichtigsten Wesenszüge in seltsamen Strahlenbrechungen. Die französisierte Umdichtung von de la Motte-Fouqués lieblicher Undine als Ondine, wie auch seine *Jeux d'eaux* (Wasserspiele) zeigen, daß gerade die flüchtigen und flüssigen Elemente des Windes und des Wassers bei den musikalischen Impressionisten Frankreichs beliebt sind. Das phantastische Dämmerbild vom Galgen (*Le Gibet*) nimmt die gespenstische und grausige Seite, wie sie der große, in Frankreich heimisch gewordene amerikanische Radierer Mac Neil Whistler im Impressionismus betonte, in der Musik auf und führt sie in der E. T. A. Hoffmannschen Spukvision des Scarbo weiter. Diese Musik Ravel's trägt unverkennbare Debussyanische Züge, und wie Debussy ist auch Ravel in seinem Liederzyklus *Shéhérazade* im orientalischen Märchenland, mit den griechischen Volksweisen und den symphonischen Orchester-Fragmenten *Daphnis* und *Chloe* in klassischen Landen, mit den Kinderstückchen *Ma Mère l'Oye* in der modernen Kinderstube, dem *Childrens Corner* Debussy's zu Hause. Wie Debussy endlich in seinen Spanischen Impressionen, entdeckt er mit seiner komischen Oper *L'heure espagnole*, mit der Spanischen Rhapsodie für Orchester und der *Alborada del grazioso* für Klavier zum drittenmal seit Chabrier's und Lalo's gleichnamigen Werken Iberiens glühende Farben der Tonkunst.

Diese französisch-spanische Verbrüderung in der Kunst ist ebenso recht eigentlich ein Zeichen für die Kunst unserer Zeit, wie die französisch-englische *Entente cordiale*. Spaniens bedeutende moderne bildende Künstler — ich denke da beispielsweise an Zuloaga, Anglada-Camarasa, Castelucho, Casas, Roussignol, Gozé, Blay, Masiera und viele andre — sind ausnahmslos durch die Pariser Schule des französischen Impressionismus gegangen. Ebenso seine bedeutendsten modernen Komponisten. Paris und Brüssel, das sind ihre Studienstädte. Isaac Albéniz, Ruperto Chapi, Manuel de Falla und Joaquín Turina stehen hier auf der Höhe modernsten französischen Stils und Geschmacks, und sie tun dies hauptsächlich in den kleineren Formen der Klaviermusik. Albéniz' *Catalonia* für Orchester, seine und de Falla's Spanische Tanzphantasieen für Klavier, das sind die Hauptstücke des spanischen Impressionismus.

Sehr interessant ist es nun, daß gerade die germanischen, angelsächsischen und nordamerikanischen Stämme, die wir Deutsche uns mehr als robust und nüchtern, denn als zart und dichterisch beanlagt vorstellen,

der malerischen Stimmungsmusik ganz besonders zugetan sind. Um so liebevoller allerdings, wenn französischer Einschlag oder französische Erziehung, französische Sympathieen ein bestimmendes Wort mitreden. Man darf einen der begabteren jüngeren amerikanischen Komponisten, der sich dauernd in Paris niederließ, Campbell-Tipton, als ein Bindeglied von der amerikanischen romantischen Stimmungspoesie Edward Mac Dowell's zu der impressionistischen der Loeffler, Delius und Scott ansehen; seine malerischen Klavierpoesieen, namentlich die Vier Jahreszeiten, belegen das. Durch sie führt der Weg unmittelbar zu der viel weniger auf den Klang, als auf die rein harmonische Untermalung und das thematisch-polyphone Sequenzengewebe von Wagners Tristan gegründeten zarten und verträumten musikalischen Stimmungspoesie und Landschaftsmalerei der Charles Martin Loeffler und Frederick Delius. Loeffler, der zartgeistige, dem Elsaß entstammende und durch französische Schule gegangene Dichter der Nacht in der Ukraine, des Tintageles' Tod, des Pagan Poëm, der Klavierrhapsodie mit Oboe und Bratsche, lebt in dem, starken französischen Sympathieen ergebenen Boston (Nordamerika) und bekennt sich auch in der Wahl seiner poetischen Vorwürfe zur Moderne der französischen und belgischen Symbolisten.

Viel bekannter — namentlich in England und im Rheinland — wurde der von deutschen Eltern in England geborene und in einem kleinen französischen Landstädtchen lebende Delius. Man hat aus diesem Grund auch musikalisch bei ihm Zusammenhänge zwischen seiner Kunst und dem französischen Impressionismus gesucht, und von seiner symphonischen Dichtung Paris sofort eine Linie sowohl zu der übrigens späteren Louise Charpentiers, als auch zu Debussy gezogen. Wie mir scheint mit Unrecht. Wohl berührt er sich in der malerischen Richtung und der starken exotischen Note seiner Musik mit den Franzosen, allein die Art seines Impressionismus ist doch eine andere, ist doch jene musikalische Stimmungspoesie und Landschaftsmalerei, wie wir sie oben zeichneten. Delius hat das einmal selbst in einem Geleitwort zu seiner Messe des Lebens klar genug gesagt: Meine Idee war einfach, die Stimmung wiederzugeben. Der bloße Umriss ohne die musikalische Farbe des Ganzen gibt keine Vorstellung von der Musik. Und was mich betrifft, so bin ich zunächst und vor allem „Kolorist“. Wie in der Bevorzugung akkordisch-harmonischer, doch keineswegs die Mittel einer zart verschlungenen Polyphonie verschmähender Untermalung von klanglicher Charakteristik und fast ausschließlicher Homophonie, stellt sich Delius' Musik auch noch in einem anderen Punkt in Gegensatz zu der modernsten französischen Aterlierkunst der Debussysten: sie ist der Natur, des Freilichts voll. Sie ist wirklich „In einem Sommergarten“ geschrieben. Die Natur selbst lebt und webt, in Stimmung und Poesie aufgefangen, in den besten seiner Werke. In dem ersten, der

Phantasie-Ouvertüre *Over the hills and far away* (Über die Berge in weiten Fernen) wie in den späteren Chorwerken mit Orchester und Soli, den Sonnenuntergangs-Liedern und der *Brigg Fair* die heimische des lieblichen waldumkränzten Yorkshire, des altenglischen Volkslebens; in der Orchestersuite zu Gunnar Heibergs satirischem Drama *Der Volksrat* die norwegische, in den entscheidenden Hauptwerken — dem Negerdrama *Koanga*, den symphonischen Dichtungen *Appalachia*, *Im Meerestreiben* (*Sea Drift*) — aber die später im Kapitel über musikalische Exotik eingehender betrachtete subtropisch-exotische der nordamerikanischen Südstaaten. Diesen Werken stehen nur wenige, wie das Stimmungs-drama *Romeo und Julie* auf dem Dorfe (nach Gottfried Keller), das große Chorwerk einer Messe des Lebens (nach Nietzsches: Also sprach Zarathustra) und der *Lebenstanz* für Orchester gegenüber, die den Schwerpunkt in die modern-philosophische Seelenanalyse verlegen.

Loeffler wie Delius sind jene Spätlinge der Romantik, jene höchst-verfeinerten Seelen von empfindlichster Reizsamkeit, wie besonders der Impressionismus sie in allen Landen und in erstaunlicher Wesensähnlichkeit reifen ließ. Sie sind die beiden feinsten harmonischen Koloristen, die seelenvollsten Chromatiker und Enharmoniker unter den Impressionisten, deren zarte Kunst ungleich mehr — und gewiß nicht zu ihrem Nachteil! — auf musikalische Stimmungsmalerei, wie auf musikalische Malerei selbst gestellt erscheint.

Am radikalsten haben unter den Angelsachsen zwei Künstler den Impressionismus bis zur äußersten Grenze seiner Entwicklungsfähigkeit weitergeführt. Auf der Bühne in musikalisch wundervoller nationaler Verquickung mit Natur- und Sagenstimmungen des meerumbrandeten und felsumgürteten Cornwall West-Englands in ihrem Musikdrama „Strandrecht“ *Ethel Smyth*. Das Werk führt bei verändertem Schauplatz noch einmal in die düstere Umwelt von Wagners *Fliegendem Holländer*, mit Mitteln des Impressionismus, die an Wildheit und Kühnheit das Äußerste wagen, dessen die Musik überhaupt noch fähig ist.

In den Formen der Konzert- und Hausmusik ist der gleich seiner Landsmännin *Smyth* merkwürdigerweise nicht durch französische, sondern durch deutsche, durch rheinische Schule gegangene Engländer *Cyril Scott* wohl am meisten bemerkt worden. Kein Wunder, wenn auch er auf dem Kontinent gleich *Delius* am meisten im Rheinland bekannt ward. Als ein am liebsten fremden Ländern und Menschen träumerisch nachhängender poesievoller Lyriker von glühender Klangphantasie und starker improvisatorischer Ader. Er ging in seinen früheren prächtigen Suiten, Charakterstücken und Etüden für Klavier ursprünglich von den bereits in der Fixierung so manchen flüchtig vorbeihuschenden Eindrucks und in der kräftigen Farbe impressionistische Züge tragenden musikalischen Natur-

poesieen zweier Romantiker aus: des Amerikaners Edward Mac Dowell und des Norwegers Edvard Grieg. Scott's Klaviersatz dieser Stücke gleicht durchaus dem üppig-reichen, mit glühenden und tiefen Goldfarben gemusterten Teppich der feinen Harmoniegewebe dieser Meister. Ganz die satten, sanft leuchtenden und weichen Farben strömt auch er aus. Die älteren Kammermusikwerke, das Klavierquintett, und selbst noch das Streichquartett in F schließen sich ihnen an. Das alles sind Werke, die uns in ihrem schwelgerischen Wohlklang, in der Pracht ihrer leuchtenden ungebrochenen Farben, in ihrer auf den Wagner des Siegfried, des Siegfried-Idylls zurückweisenden wundervollen Naturpoesie, in ihrer seelenvollen Empfindung erstaunen lassen, daß ihr Schöpfer aus dem nebelreichen und dunstigen England stammt. Mit den vierziger Werken beginnt der impressionistische, im besonderen Debussyanische Unterton sich deutlicher bemerkbar zu machen. Ist Scott auch anfangs, wie so viele seiner Mitkämpfer, getrennt marschiert, um vereint mit den Mitteln und dem Stil des Impressionismus zu schlagen, so hat er später doch unzweifelhaft von Debussy angenommen, was sich mit seiner Natur und seinem Engländer-tum ohne allzu große Schwächung vertrug.

Auf der Grenzscheide zwischen den alten und neuen Göttern steht die Klaviersuite im alten Stil, ein Seitenstück zur Handelian Rhapsody. Mit den sechziger und siebziger Werken, mit der Aubade (Morgenständchen) für Orchester, der Ouvertüre zur Princesse Maleine, der zweiten Klaviersuite, dem Streichquartett, der großen Klaviersonate ist der Impressionist Scott fertig entwickelt. Ja, bald hat ihn, vielleicht durch Debussy's bezeichnende Begeisterung verführt, der Teufel des „allerlinksten“ Impressionismus in die Fänge bekommen. Immerhin, auch da darf man doch nur von einer tief und bereits erwiesenermaßen vor seinem Bekanntwerden mit jenem Meister begründeten Wahlverwandtschaft und auch wohl Beeinflussung, nicht aber von einer bloßen Nachahmung Debussy's bei ihm sprechen.

Nahe genug liegt ja diese Parallele, zumal sich nun auch der Lyriker Scott durch seine Vorliebe für Rossetti, den großen englischen Vorläufer der Symbolisten, den französischen Impressionisten an die Seite stellt. Debussy's beiden Tänzen für Harfe (Klavier) und Streichorchester gesellt sich Scott's Feierlicher Tanz der zweiten Klaviersuite hinzu. In ihm springen neue Quellen des englischen Impressionismus auf: Scriabin und die Russen. Scott's wunderbar weiterlegte Akkordik in diesem Stück, wie auch im übrigen die Durcharbeitung seiner Werke, die der thematisch-motivischen Auslegung und Entwicklung die wiederholende Transposition vorzieht, die miniaturartige, in engem Kreise sich drehende und unendlich lebenswürdig-naive Thematik so manches Trios seiner Suitensätze, all dies steht unter der Nachwirkung der russischen Moderne. Endlich hat Scott,

wie die gewaltig ausladende Introduktion und Fuge dieser Suite erweist, auch die deutsche Moderne mit Reger und Strauß willig in sich aufgenommen.

So ist der englische musikalische Impressionismus, wenn nicht unmittelbar französischen Imports, ja im Gegensatz zum nationalistischen und wagnerfeindlichen französischen Impressionismus sogar durchaus wagnerfreundlich geartet, so doch letzten Endes in seiner zugleich derberen, frischeren und energischeren Art wesentlich durch den Impressionismus der Franzosen und den der übrigen Nationen mitbestimmt. Bedenkt man den sehr starken Einfluß der politischen französisch-englischen Entente cordiale auf das geistige und künstlerische Leben des modernen England, sowie den Umstand, daß Empfindung, Gefühl, Geschmack und musikalische Erziehung des Engländers doch ganz wesentlich anders geartet ist, als der des Franzosen, so kann man dem wachsenden Einbruch des französischen Impressionismus in England und dem nicht abzuleugnenden Debussykult im englischen Kunstleben der letzten Jahre eine gewisse Künstlichkeit nicht absprechen. Dem „englischen Debussy“ Scott sind zahlreiche junge englische Künstler gefolgt. Bisher nur mit dem Erfolg, daß Scott die einzige ebenso wahlverwandte Natur der französischen Impressionisten bleibt, wie Delius diejenige Mac Dowell's. Der französische, russische und deutsche Impressionismus, die exotische Stimmungspoeseie und die eigene lyrisch-romantische Naturanlage halfen aber zugleich mit, daß dieser englische Impressionismus in Scott bereits bei einer Musik angelangt ist, die Debussy übertrumpfen will. Sie klingt wohl noch immer sehr schön, zeigt aber in der Auflösung alles Bestehenden schon alle Züge des musikalischen Anarchismus als der gemeinsamen musikalischen Verfallserscheinung aller Kulturnationen.

Wir sehen schon aus der Ausbreitung des französischen Impressionismus in romanische und germanische Länder: in Malerei wie in Musik ist der französische Impressionismus eine internationale Kunst-richtung geworden. Seine Macht reicht aber auch über die Schranken französischer Schulung hinaus: der musikalische Impressionismus lag um die Jahrhundertwende, wie man zu sagen pflegt, in allen kultivierten Ländern förmlich in der Luft und ist an verschiedenen Stellen der Erde von verschiedenen feinorganisierten Komponisten fast gleichzeitig „entdeckt“ worden. Man wird daher mit der Aufzeigung von „Beeinflussungen“ ganz besonders vorsichtig sein müssen und lediglich die Tatsache feststellen, daß das Ringen der Franzosen um die Entwicklung des musikalischen Impressionismus nicht allein steht, sondern daß es eine kleine Schar von modernen Komponisten gibt, die den französischen Impressionismus nicht nur nicht studieren oder sich zu französischen Sympathieen bekennen, sondern sich sogar, wie Scriábin, bewußt und ängstlich von jeder Be-

rührung mit ihm fernhielten — echt moderne und krankhaft empfindliche Individualitätssucht! —, und dennoch im Prinzip zu ganz ähnlichen Resultaten wie die Franzosen gelangten. Sie alle gelten als die Führer der musikalischen Moderne, der alleräußersten musikalischen Linken in ihrem Vaterland und auch in Deutschland als bereits mehr oder weniger genannte und gekannte Persönlichkeiten. Es sind: der Russe Alexander Scriábin, der Pole Karel Szymanowski, die Schweden Nathanael Berg und Ture Rangström, der Italiener Casella, der Ungar Béla Bartók, der Tscheche Josef Suk in seinen letzten Werken und der nun in Berlin ansässige Österreicher Arnold Schönberg, unter dessen Jüngern und Schülern der Wiener Franz Schreker neuerdings auf der Bühne an Boden gewinnt.

Daß diese Komponisten echte Impressionisten, Schöpfer einer malerischen Musik sind, belegen bei zweien von ihnen schon bezeichnende äußere Züge: Scriábin führt in sein Orchesterwerk Prometheus ein Farbenklavier ein. Diese Idee reicht bis ins klassische Altertum zurück. Scriábin will mit den hörbaren Klängen und Tönen gleichzeitig sichtbare Farben, also die Orchester-„Farben“ in sichtbarer Projektion, er will eine Ohren- und Augenmusik als gleichzeitige Impression bieten. Schönberg versucht sich als Porträt- und Traummalerei impressionistischer Technik und huldigt in seiner symphonischen Dichtung Pelleas und Melisande dem symbolistischen Lieblingsdichter der Impressionisten, Maurice Maeterlinck.

Während Scriábin's russische Mitstreiter um die Aufhebung der Tonalität und Emanzipation der Dissonanz, der immer mehr vergrübelnde Sergei Rachmaninoff und der spekulative, Klaviermusik mit lebendem Bild, mit Mimik und Plastik zusammenführende Wladimir Rébikoff sichtlich den Ausgangspunkt von ihrem Landsmann Tschaikowsky nehmen, sind Scriábin über Chopin, Wagner, Liszt, Richard Strauß und Debussy, Schönberg über den Wagner des Tristan, Szymanowski über Strauß, Reger, Scriábin und Schönberg, Suk über Dvořák, Strauß und Reger, Béla-Bartók über Schönberg auf längerem Wege dahin gelangt, wo sie jetzt stehen.

Daß sie alle aber doch noch deutlich in ihrer Entwicklung von Meistern der „Vergangenheit“ wie Chopin, Wagner, Liszt, Dvořák ihren Ausgangspunkt nahmen, ist damit deutlich gesagt worden. Woraus aber ebenso klar folgt, daß sich dieser außerfranzösische Impressionismus mit dem Naturalismus von Richard Strauß mischt und ihm eine entschieden neue Richtung gibt: die Richtung von der äußersten Vorpostenlinie des musikalischen Impressionismus ins unbekannte Neuland, von Musik zur Unmusik.

Von den beiden bedeutendsten und zugleich radikalsten unter ihnen, Scriábin und Schönberg, belegt Scriábin diese impressionistisch-

naturalistische Mischehe am deutlichsten. Dieser meist in Paris oder in der Schweiz lebende russische Meister hat sich innerhalb weniger Jahre aus einem kühl-aristokratischen und brillanten Klavierkomponisten Chopin'schen Stils zum vielleicht radikalsten Symphoniker unserer Zeit entwickelt. Der steht mit der Dritten Symphonie (*Poème divin*) und der Vierten (*Poème d'Extase*) und etwa der Fünften seiner einsätzigen sogenannten Klaviersonaten von impressionistischer Skizzenhaftigkeit fertig da. Mit der deutschen naturalistischen Moderne belastet auch ihn als Symphoniker die Philosophie. Die Nietzsche und Stirner steigern das Gedankliche und Blutlose seiner Kunst zum philosophischen Problem, zur musikalischen Mystik, zum musikalischen Symbolismus. Mit dem Dionysischen und Ekstatischen seiner Musik vollends geht er mit fliegenden Fahnen ins Lager jener musikalischen Moderne, wie sie Richard Strauß und seine Nachfolge am reinsten vertritt.

Während Scriábin leise Spuren des Einflusses von Debussy erst im *Poème d'Extase* gewahren läßt und in Strawinsky sich vielleicht einen noch radikaleren Nachfolger in der Ballettmusik erzogen hat, wissen wir von Arnold Schönberg, daß er dessen impressionistische Kunst nicht kennt. Schönberg hat sich, meist in den kleineren Formen der Kammermusik im weitesten Sinn, zum musikalischen Futuristen unserer Zeit entwickelt. Die Gurrelieder, das Sextett *Verklärte Nacht*, das Erste Streichquartett, das sind Werke, die den ersten Schönberg zeigen, einen stark spekulativen Künstler, der vom Boden des Wagnerschen Tristan aus ohne besonders auffälliges Gewand die Reise ins musikalische Neuland antritt. Mit den beiden nächsten Streichquartetten, der Kammersymphonie, den kleineren Klavier- und Orchesterstücken, den *Pierrot Lunaire*-Liedern steht auch der neue Schönberg fertig da: der musikalische Anarchist unserer Zeit, von dem man nicht weiß, ob Wahnsinn Methode oder Natur wurde!

Man tue Szymanowskis zweite Symphonie und zweite Klaviersonate, Suks zweites Streichquartett, Béla Bartóks und Egon Wellesz' Klaviermusik hinzu, und man hat ein Bild des außerfranzösischen, naturalistisch und philosophisch belasteten, anarchistisch voraussetzungslosen Impressionismus. Es ist kein erfreuliches, es ist eins, vor dessen tönenden, seelenlosen Fratzen einem die Augen übergehen können — je nachdem man Schmerz oder Humor über diese letzten Wandlungen und Ausblicke und ihre musikalisch unmöglich mehr ernst zu nehmenden Resultate vorwalten läßt. Alle seelischen und musikalischen Verfallserscheinungen, die wir schon oben in der deutschen malerisch-naturalistischen Moderne beobachteten, sind im letzten Scriábin und Schönberg zur Karikatur verzerrt. Das Seelische zum Pathologischen krankhaft verfeinerter Nerven-, Sinnes- und Klangreize, das Musikalische zum offenen Anarchismus in der Aufhebung der Tonalität und in der Emanzipation der Dissonanz zum Selbstzweck.

Was das Genie eines Strauß noch zusammenhält: hier liegt alles in Trümmer, in Stücke zerfallen. Die Musik löst sich in Rede, die musikalische Rede in Schreien, Stöhnen, Stammeln und Lallen. Die musikalische Farbe weicht der sinnlosen Klangorgie. Die Phantasie aber, die Urmutter alles Schaffens, behexen und vergewaltigen wirre Gesichte und gräßliche Visionen. So scheint das Ende auch des musikalischen Impressionismus, durch die gefährliche Unsinnlichkeit und Körperlosigkeit der Musik dem entgegenzutreiben, was in der Malerei die allerneuesten Sonderrichtungen der Kubisten und Futuristen erstreben: einer metaphysischen Traumkunst, in der Spuk und Häßlichkeit alles, Klarheit und Schönheit aber nichts bedeutet.

Und seltsam genug, diesem Ende — es würde in der Tat das Ende der Musik bedeuten — streben die radikalsten Impressionisten aller Kulturenationen zu. So bewahrheitet sich auch darin unsere oben gemachte Beobachtung, daß der Impressionismus in Malerei wie Musik eine internationale Kunstrichtung geworden ist. Überall aber ordnet auch der musikalische Impressionismus das persönlich Unterscheidende gern dem allgemein Gleichmachenden unter; nur die nationale Eigenfärbung im Charakter der Stimmungen und die Wesensart des Schöpfers, die in seiner künstlerischen Darstellung zum Ausdruck kommt, bringt die Schattierungen und Artunterschiede innerhalb dieses Stils hervor. Daher die oft frappante Art- und Familienähnlichkeit in den Werken nicht nur so vieler impressionistischer, namentlich pointillistischer Maler, sondern auch so vieler impressionistischer Komponisten aller Länder. Man halte eine Klaviersonate von Scriabin und Szymanowski, ein Klavierstück von Schönberg und Béla Bartók, von Debussy und Albéniz, eine symphonische Dichtung von Delius und Loeffler, von Berg und Rangström, ein Streichquartett von Debussy, Ravel und Scott zusammen, und man wird diese überraschende Entdeckung ohne Schwierigkeit selbst machen.

In der modernen nicht-französischen Malerei beginnt vom Anfang des 20. Jahrhunderts an eine geradezu wütende und alle gesicherten Resultate nationaler Kunstübung fast wieder vernichtende Nachahmung der Franzosen. Will man modern erscheinen und seine Bilder an den Mann bringen, so muß man unbedingt französisch kommen. Ja, es gab bei uns eine Zeitlang sogar Propheten, die da forderten, die deutsche Kunst müsse erst wieder französisch werden, um rangfähig neben die der andren Nationen treten zu können. Französische Sonderrichtungen in der Malerei rufen außerhalb Frankreichs die gleichen Sonderrichtungen hervor. Und all dies, obwohl unsere nordische deutsche Heimat in der Natur einer scharfen Aneinandersetzung der Flächen und Farben, wie der im wesentlichen doch aus dem glühenden Farbenmeer des südlichen Frankreich geborene Impressionismus sie fordert, gar nicht entgegenkommt.

In dem nicht-französischen musikalischen Impressionismus ist die Nachahmung der Franzosen noch bei weitem nicht zu solch scharfen Zuspitzungen gediehen. Doch auch in ihm erhebt sich, wie wir sahen, die Gefahr, daß die Persönlichkeit hinter der gleichartigen Manier verschwindet und schließlich ein geringer oder gar kein Unterschied zwischen den Werken dieser zugleich vom jüngstdeutschen Naturalismus beeinflussten musikalischen Neu-Impressionisten mehr zu sehen ist. Damit kann der Kunst unmöglich gedient sein. Denn sie haßt nichts mehr als Gleichmacherei und fördert nichts lieber als Persönlichkeit. Und doch hat der musikalische Impressionismus an sich nichts Gefährliches an sich. Seine reinen Klang- und Stimmungseindrücke werden ebensowenig schaden wie die Stimmen und Stimmungen der Natur.

Nützen werden sie aber darin, diese Stimmen und Stimmungen der Natur in höchstverfeinerter musikalischer Lyrik einzufangen. In Lyrik — denn die Epik ist diesen übermäßig sensiblen Spätlingen der Romantik so fremd wie die Dramatik. Erzählen, Geschehen ist ihnen nichts, Träumen und in Stimmungen untergehen alles. Wie die symbolistischen Dichter neue Worte und Reime prägen, die malerischen Impressionisten neue Farbenwerte, so die musikalischen Impressionisten neue Klänge und Harmonieen. Das Primitive lauert unmittelbar neben dem Überfeinerten: im Anfang war der Rhythmus, die Farbe, der Klang.

Die musikalischen Impressionisten haben die schöne Aufgabe zu lösen, dem musikalischen Klang die letzten und feinsten Reize abzugewinnen. Sie werden daher durch ihre Werke die musikalischen Sinnes- und Gehörsorgane aufs höchste verfeinern, die musikalische Farbenpalette bis in die zartesten Mischungen ihrer Klangfarben bereichern, das stilisierende und dekorative Element in der Tonkunst weiter ausbauen, die musikalische Lyrik in ihren differenziertesten Stimmungen fördern; allein, sie werden uns auch nie darüber täuschen, daß die Entwicklung der Musik nach dieser Seite, die im Grunde doch nur die physiologische und pathologische überzarter und überreizter Nerven- und Sinnesorgane, kraftloser und weltflüchtiger Stimmungsmenschen ist, verlaufen wird.

Wir kommen so zum Schluß und stellen fest: der musikalische Impressionismus als Selbstzweck wird nicht die Richtung, sondern nur eine Richtung der Zukunft sein. Für uns bedeutet er lediglich ein sehr interessantes Übergangsstadium zu neuen Zielen und Taten, die erst der kommende, wahrhaft schöpferische Genius mit gleichzeitiger Verwertung ihrer Mittel und Ergebnisse weisen und tun wird.

WIEDERHOLUNG UND WIEDERERKENNEN IN DER KUNST

VON HANS PFEILSCHMIDT IN FRANKFURT A. M.

Die nachfolgenden Betrachtungen fanden ihren Ausgangspunkt im Konzertsale. Der hier neuerdings häufig geübte Brauch, in dem eröffnenden ersten Allegrosatz einer Sonate oder Symphonie älterer, „klassischer“ Bauart die Repetition des ersten Teils wegzulassen — zumeist wohl nur um der Zeitersparnis willen —, legte den Verdacht einer Willkür nahe, die entweder dem schaffenden oder dem reproduzierenden Künstler zur Last fallen mußte. Denn entweder schrieb der Komponist

mit dem Repetitionszeichen  etwas Überflüssiges vor und machte sich

sozusagen eines Stotterns in Tönen oder einer in unnötiger Wiederholung schwelgenden Selbstgefälligkeit schuldig, oder dieses „Du mußt es zweimal sagen“ war wirklich ein im künstlerischen Geisteswesen begründetes Gebot, und dann war der ausführende Musiker, Spieler oder Kapellmeister der Schuldige, der dies Gebot ignorierte und sich damit einer Unterschlagung, einer widerrechtlichen Verkürzung des Kunstgenusses schuldig machte. Von vornherein mußte dieser letztere Verdacht als der näherliegende erscheinen. Denn die größten der älteren Meister schrieben in ihren Partituren derartige Repetitionen vor, und sie galten doch mit ziemlicher Gewißheit als Leute, die da wußten, was sie wollten. Aber auch abgesehen vom Vertrauen auf ihre Autorität ergaben sich aus näheren sachlichen Prüfungen, aus Vergleichen mit den der Musik am nächsten stehenden und schließlich auch mit entfernteren Kunstgebieten sehr bemerkenswerte Analogien, welche schließen lassen, daß musikalische Wiederholungen wie die vorerwähnten keine Willkürakte, sondern organische Notwendigkeiten sind. Mehr noch: daß im gesamten künstlerischen Schaffen die Wiederholung ein fundamentales Gesetz bildet, und dies wieder darum, weil die Freude am Wiederfinden, Wiedererkennen eine der höchsten Beseligungen unseres Daseins ausmacht.

So hat denn hier eine spezielle Frage der Tonkunst auf das große Gefilde der allgemeinen Ästhetik hinausgeführt: zu unmittelbaren Betrachtungen über das Wesen der Kunst, mit denen wir allerdings wohl ebensowenig jemals fertig werden als mit unseren Forschungen über das Innerste des Lebens, das sich in der Kunst widerspiegelt. Soviel schon über dieses wie über jenes zusammenästhetisiert und philosophiert worden ist — noch immer tasten unsere Hände nur an den äußerlichen Hüllen dieser beiden Bilder von Sais herum. Aber vielleicht ist es damit ähnlich

bestellt wie mit gewissen Werten der höheren Mathematik, denen wir uns durch die Entwicklung „unendlicher Reihen“ in Ewigkeit mehr und immer mehr annähern können, ohne doch je zu einer absolut scharfen, abschließenden Bestimmung zu gelangen. Sollten diese Zeilen auch nur als ein ganz schlichtes Glied einer auf Ermittlung des Kunstwesens zielenden „Reihe“ erfunden werden, so hätte der Verfasser seine Absicht vollauf erreicht.

* * *

Daß sich der schaffende Künstler in vielen Fällen mit Wiederholung, mit Nachahmung zu befassen hat, springt uns ohne weiteres in die Augen, wenn wir den Werken des Malers und des Bildhauers gegenüber treten und leuchtet auch ein, wenn wir die Schöpfungen des Dichters auf ihren Gehalt prüfen. Es sind Bildungen, es sind Vorgänge der Natur und des Lebens, die hier nachgeahmt werden in der Landschaft, dem Porträt, dem Historien- und Genrebilde, dem Stilleben, in der realistischen Skulptur, ebenso auch in den dichterischen Formen des Dramas, des Romanes, der Novelle, des Epos, der Ballade und verwandter Kunstgattungen, deren Material das geschriebene oder gesprochene Wort ist. Freilich werden wir bei rechter Empfänglichkeit und ernsterem Zusehen da überall gewahr, daß es die bloße Nachahmung eines natürlichen Bildes oder Lebensereignisses in Farbe, Stein, Ton, Metall oder Wort allein noch nicht tut. Eine von unserem leiblichen Schauen und äußerlichen Erleben unabhängige Auffassungsgabe, die Einbildungskraft, der schöpferische Geist müssen hinzutreten, um die Nachahmung erst zur Kunst zu adeln, und unter Umständen könnte uns dann diese wichtige Mithilfe der Phantasie leicht vortäuschen, daß bei gewissen bildnerischen und dichterischen Kunstwerken eine Nachbildung gar nicht mehr vorhanden sei, weil dazu in Natur und Leben das sinnliche Vorbild gar nicht existiert. Man denke da nur an die bildnerischen Darstellungen aus Himmel und Hölle, wie sie seit ältesten Zeiten geübt wurden, an die Werke, die uns moderne Künstler vom Schlage Böcklins, Sascha Schneiders und so vieler anderer beschert haben, an die phantastischen Gestalten, welche Dantes Dichtkunst erschafft. Allein selbst in den ungebundensten Phantasieen, die uns Pinsel, Meißel oder Feder vorzaubern, finden wir Nachahmungen des sinnlich Wahrnehmbaren, der äußeren Welt wieder, so z. B. die menschlichen oder tierischen Körperformen an der engelstesten Engelsgestalt, in der teuflischsten Höllenfratze. Und auch da, wo sich die Poesie von der Nachbildung äußerer Dinge und Vorgänge frei macht und uns ganz ins Reich der Gedanken und Gefühle emporhebt, im Bereiche der rein lyrischen und didaktischen Dichtung, macht sie sich in gewissem Sinne mit „Wiederholungen“ zu schaffen, indem sie aus der inneren Welt, den intimsten Vorgängen in der Seele des Dichters Gestalten und Vorgänge herausholt und nach deren

Modell eine sprachliche Darstellung abformt. So läuft denn selbst die aus den dunkelsten Ahnungen, aus den geheimnisvollsten Regungen des Empfindens zusammengewobene „symbolistische“ Dichtung auf ein Nachahmen, auf ein „Wieder-holen“ aus des Dichters Seele hinaus.

Es ist für unsere Untersuchung nicht unwichtig, auch die Art des künstlerischen Schaffens in der „angewendeten“ bildenden Kunst, in der Architektonik und Ornamentik zu streifen. Man darf sehr wohl annehmen, daß alle hier vorkommenden Formen aus Bildungen der Natur abgeleitet, mithin Wiederholungen im freien oder engeren Sinne sind. Am einleuchtendsten ist das bei gewissen Motiven der Ornamentenkunst, welche Umrißlinien des Pflanzenwuchses in „stilisierter“, d. h. in freier, phantasievoller Behandlung oder gar mit naturalistischer Treue wiederholt. Aber man geht sicherlich auch nicht irre in der Annahme, daß selbst die einfachsten Grundformen der Bau- und Zierkunst, die wagrechte und die senkrechte Linie, der Kreis, die Wellenlinie usw. ihre Anregungen aus Gebilden und Phänomenen der Natur empfangen haben. So die Horizontale von der ruhenden, die Wellenlinie von der bewegten Wasserfläche, die Vertikallinie von der Hauptrichtung des Pflanzenwuchses, die Kreislinie von Sonne und Mond oder von den Ringen, die der fallende Stein im Wasser erzeugt. Auch die Tierwelt enthält Vorbilder, die im Ornament, in der Arabeske wiederkehren; man braucht nur an die Windung des Schneckengehäuses und ihre Verwandtschaft mit der Spirallinie zu denken. Wem aber diese Ableitungen künstlerischer Urformen von denen der Natur zu weit hergeholt erscheinen sollten und für den künstlerischen Genuß einer Bau- oder Ornamentenschöpfung unerheblich dünken, weil hier das Wiedererkennen des natürlichen Vorbildes dem Beschauer kaum noch zum Bewußtsein kommt, der möge sich daran erinnern, daß Bau- und Zierkunst in der Symmetrie noch ein weiteres, eigenartiges Mittel zur Nachahmung besitzen. Die Symmetrie ist es, die nach den verschiedensten Gesetzen ein Motiv der bildenden Kunst wieder erscheinen läßt, ohne Rücksicht darauf, ob es von einem natürlichen Vorbilde abgeleitet ist oder nicht, ob es einen „tieferen Sinn“ besitzt oder nicht. Es kann wohl sein, daß in dieser aus Motiven bauenden Kunst schon dem Motive an sich eine höhere Bedeutung, die Verwandtschaft mit einem Naturgebilde, ein Symbol innewohnt; das Wesentliche der Kunst besteht aber in diesen Fällen zunächst darin, daß das Motiv bald in einfacher Nachbildung, bald in umgekehrter Gestalt, hier verlängert, dort verkürzt wiederkehrt und sich dem Beschauer so in wechselnder Art und Ausgestaltung zu erneuter Erinnerung bringt. Der Beschauer eines so entstandenen Kunstgebildes braucht sich also, um zu einem Genusse zu gelangen, in vielen Fällen der Uableitung ornamenter Motive aus den Vorbildern der Natur nicht notwendig bewußt zu werden; ihm genügt schon die Freude an der Wiederkehr, dem Wieder-

erkennen des Motives schlechthin, das ihm dann nicht als mehr oder weniger gilt als eine freie Erfindung des schaffenden Künstlers, eine willkürliche Eingebung von dessen Phantasie.

In verwandter Weise gelagert erscheint der Fall bei der Kunst der Töne, die bisher in der Ästhetik eine gewisse Sonderstellung einnahm, weil bei der Musik die Nachahmung, die Abschilderung eines in der Natur oder im Leben gegebenen Vorbildes oder Vorganges gar nicht oder doch nur gelegentlich und nebenher in Frage kam. Nur in Ausnahmefällen spielten bei den Klassikern dieser Kunst unverkennbare Imitationen nach der Natur herein, wie in Haydns „Schöpfung“ oder im zweiten Satz der Pastoral-symphonie Beethovens, wo Wachtel- und Kuckucksruf mit einer nicht zu überhörenden Deutlichkeit und Absichtlichkeit wiedergegeben sind. Die moderne Programmusik hat nach dieser Richtung hin noch ein übriges getan: hier hört man sogar aus dem Orchester eine ganze Hammelherde herausblöken (Richard Strauß, „Don Quixote“) oder eine ganze Froschkongregation quarren (Nicodé's „Gloria“-Symphonie); auch sonst unternimmt es die Musik, alle möglichen Ereignisse und Bilder aus Natur und Leben nachzumalen. Lassen wir hier diese Beispiele aus einer nicht mehr rein musikalischen, sondern mit poetischen (oder pseudopoetischen) Vorstellungen durchsetzten Kunst auf sich beruhen, und halten wir uns zunächst an die „absolute Musik“, so ist es klar, daß hier von einer Nachahmung außerhalb der Musik selbst gelegener Vorbilder seitens des Schaffenden, von einem Wiedererkennen solcher seitens des Kunstgenießenden kaum noch die Rede sein kann. Wo ließe sich, wenn man beim Auslegen von Tonschöpfungen nicht in die von Goethe gerügte Kommentatoren-Unart des „Unterlegens“ verfällt, in einer Bachschen Fuge oder Suite, einer Haydnschen oder Mozartschen Symphonie, einem Konzertwerke Beethovens oder in Brahms'schen Variationen ein von der Natur oder aus dem Leben gewonnenes, absichtsvoll nachgeahmtes Vorbild nachweisen?¹⁾ Gleichwohl ist die Nachahmung im Wesen der Musik ein ebenso wichtiger Faktor als auf allen übrigen Kunstgebieten. Gegenstand der Nachahmung und des Wiedererkennens ist aber hier nicht ein sinnliches Vorbild aus der Natur wie bei Malerei und Skulptur oder ein Vorgang aus dem äußeren oder inneren Leben wie bei der Poesie, sondern bereits ein Gebilde aus musikalischen Tönen, dem man notwendige Beziehungen zu Natur oder Leben zumeist nicht abhören kann, und das man darum in erster Linie als freie Erfindung ansprechen muß. Hierin ähnelt die Tonkunst sehr der vorher erwähnten bildenden Zierkunst, der Ornamentik, und diese verwandtschaftlichen Züge sind schon früher erkannt worden, so von Ed. Hanslick in

¹⁾ Der innere Impuls zum Schaffen eines Tonwerkes, der sehr wohl mit besonderen Erlebnissen oder natürlichen Ereignissen zusammenhängen kann, ist selbstredend nicht mit den eigentlichen „Vorbildern“ dieses Kunstschaffens zu verwechseln.

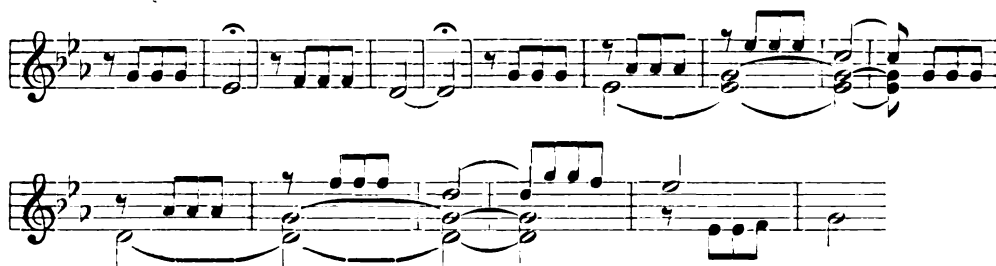
seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“. Ganz ähnlich, wie es in der Baukunst und in der sonstigen angewandten Ornamentik geschieht, wird auch in der Musik ein kürzeres Gebilde, eine tönende Figur, der man in den meisten Fällen keinerlei direkte Ableitung von einem Vorbilde aus Natur und Leben anmerkt, als „Motiv“ aufgestellt, dessen Wiederkehr in Gestalt von einfacher, strenger Wiederholung oder von freier Nachahmung dem Hörer den Genuß des Wiedererkennens verschafft. Zu solchen strengen oder freien Nachahmungen bietet nun gerade die Tonkunst die verschiedenartigsten Mittel, die zum Teil mit- und nebeneinander angewendet werden können und eine überwältigende Fülle tönender Beziehungen und Verwandtschaften zulassen. Sowohl durch das gleichzeitige Erklängen mehrerer Töne wie durch die rhythmische oder melodische Eigenart ihrer Aufeinanderfolge lassen sich Motive bilden, aus denen man in Form von „Sequenzen“ Nachbildungen entwickeln kann, welche dem Hörer ein oftmals von Takt zu Takt sich mehrfach erneuerndes Wiedererkennen verschaffen, z. B. beim Orchesternachspiel im ersten Aufzug von Wagners „Walküre“:

Motiv (aus der ersten Szene des Aktes)



Allerdings werden wir gerade bei diesem Beispiel mit einer in vielen Fällen nicht einwandfreien Art der Nachbildung eines Motives erinnert. Die Praxis, es einfach in einer auf- oder abwärts führenden Stufenfolge wiederkehren zu lassen, gilt im allgemeinen als verwerfliche Trivialität und wird mit der Bezeichnung „Schusterfleck“ (Rosalie) gebrandmarkt. In dem Wagnerschen Aktschluß dürfte das wilde Auf- und Abhetzen der Figur wohl aus dem Sinne der Handlung zu rechtfertigen sein. Will man aber aus dem Bereiche der absoluten Musik das klassische Beispiel dafür haben, wie wandlungsfähig das schlichteste Motiv in der Hand des Meisters sein kann, wie oft es in wechselnder Gestalt innerhalb eines kurzen Zeitraumes wiederkehren kann, ohne den Hörer zu ermüden, so möge man an das wundervolle Tongewebe denken, das im ersten Satze von Beethovens c-moll Symphonie aus einem ganz schlichten Motiv (oder „Modell“)

ausgebreitet wird — einem Motive von 4 Tönen, von denen die ersten drei gleiche Höhe und Dauer besitzen!

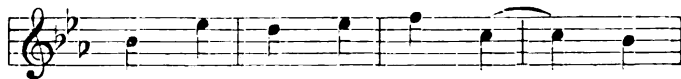


Welche Abwechslung wird dieser einfachen Tonkonstellation, die das Motiv (Takt 1 und 2) zeigt, allein schon in den ersten Takten verliehen, indem sie in verschiedene Höhe transponiert (Takt 3, 4 usw.), indem ihr Intervall verkleinert (Takt 7, 8) oder vergrößert (10, 11) oder indem die Figur umgekehrt, aus einer fallenden in eine aufsteigende verwandelt wird (15, 16). Beiläufig bemerkt zeigt diese Umkehrung sowie ein anderes Verwandlungsmittel, die Vergrößerung oder Verkleinerung der Notenwerte (Augmentation und Diminution), von der Beethoven in diesem Symphoniesatz keinen Gebrauch macht, wieder die Verwandtschaft der musikalischen Komposition mit derjenigen des Ornamentes, der Arabeske.

Zu einem wirklichen Tongewebe, zu einem Webermeisterstück wie dem eben berührten, reicht es nun freilich noch lange nicht aus, daß ein Motiv nur in kurzatmigen, wenn auch noch so mannigfaltigen Nachbildungen ausgebeutet wird. Die einzelnen Nachbildungen müssen sich vielmehr zu längern Folgen gruppieren, zu Abschnitten, Perioden (oder wie es sonst die Tabulatur benennen mag) zusammenschließen und in diesen Verbindungen größere Vorbilder ausmachen, dem die Tonsatzkunst wiederum durch Nachbildungen höherer Ordnung, sei es durch identische Wiederholung, sei es durch freieres Umschaffen zu entsprechen hat. So kehrt denn in dem zuletzt angeführten Notenbeispiel das in den ersten beiden Takten gegebene Motiv in den Takten 3 bis 16 nicht nur neunmal wieder; vielmehr schließen sich auch für das Ohr die Takte 6, 7, 8 und 9 zu einem erweiterten Vorbilde zusammen, das in den Takten 10, 11, 12 und 13 wiederzuerkennen ist. Und so bilden sich immer umfangreichere musikalische Komplexe, bis der ganze erste Teil des Symphoniesatzes abgeschlossen ist, der nun auch seinerseits wiederkehrt, und zwar nach der Vorschrift des Meisters zweimal; einmal als sofortige Repetition, ein zweites Mal nach dem „Durchführungsteil“ des Satzes.

Freilich ist es weder bei dem hier angeführten Beispiel, noch beim musikalischen Satzbau überhaupt, noch auch bei den anderen Künsten mit bloßen Nachahmungen getan. Wiederholungen, nichts als Wiederholungen würden auf jedem Kunstgebiete ein erschreckliches Einerlei ergeben; auch

freierte Nachbildungen allein müßten auf die Länge Geist und Seele ertönen, anstatt sie zu den höchsten Höhen emporzutragen. Es ist hier der Moment, darauf hinzuweisen, daß das Wiederfinden notwendigerweise auch die Trennung, Unterbrechung, das zeitweilige Entbehren voraussetzt. Eine langgedehnte gerade Linie allein ist für das Auge ebensowohl das ausdrucks- und kunstloseste aller Gebilde, wie für das Ohr eine und dieselbe langausgehaltene Note, obschon in beiden Fällen sozusagen das elementare Ideal einer bloßen Nachahmung — hier eines Tones, dort eines Punktes — vorliegt. Dagegen beginnen mit der Unterbrechung der Linie wie des Tones, und zwar mit der Unterbrechung in gewissen absichtsvollen räumlichen oder zeitlichen Gruppierungen schon die ersten primitiven Bildungen künstlerischen Charakters; in der Musik kommt auf diese Weise der Rhythmus zustande, der für das Wesen dieser Kunst so wichtig ist, daß einzelne Meister ihn geradezu für den Anfang aller Musik erklären. Der Genuß, den das Ohr am Rhythmus hat, besteht in dem Wiederfinden des Tones nach planvoll eingeschobenen und bemessenen Trennungspausen, wie man z. B. in Orchesterwerken bei Solostellen der Pauke empfinden kann. Genügen aber für den einzelnen Ton schon kurze Unterbrechungen desselben, um ihm einen künstlerischen Stempel aufzudrücken, so muß bei größeren Tonkombinationen, ganzen musikalischen Perioden usw. entsprechend mehr aufgewendet werden, um sie voneinander zu trennen und so den Genuß ihrer Wiederkehr vorzubereiten; es müssen neue Motive, Neben- oder Seitenthemen, ja ganze Seitensätze eingeschoben werden, die absichtlich im Charakter von den Hauptmotiven und Sätzen verschieden gehalten werden müssen, um die Trennung und die Wiederkehr zur musikalischen Hauptsache recht ins Ohr fallen zu lassen. So hebt sich in unserem Beispiel aus Beethovens c-moll Symphonie von dem herrischen harten „Klopfen des Schicksals an die Pforte“, wie es in dem Notenbeispiel zahlreiche Male hintereinander ertönt, mit aller Deutlichkeit die weiche melodische Linie des zweiten Themas, der „Gesangsgruppe“ ab,



wobei sich allerdings schon beim 3. Takte im Basse das begehrliche Klopfen des ersten Themas wieder in Erinnerung bringt. Immerhin meldet es sich nur aus dem Hintergrunde, während sich im Vordergrund des Interesses ein neuer Gedanke regt, weitergesponnen und mit Anhängen bereichert wird.

* * *

Ehe es versucht wird, etwas näher auf die Gesetzmäßigkeit einzugehen, in welcher sich in der Musik das Wechselspiel von Nachahmung, Trennung und Wiedererkennen vollzieht, wird es von Wert sein, auch die Dichtkunst einmal näher ins Auge zu fassen. Auch in ihrem innersten Wesen liegt

die Nachahmung, auch ihr höchster Genuß beruht auf einem Wiedererkennen, und dabei nimmt die Poesie im engeren Sinne, die Dichtkunst, welche sich der „gebundenen“ Sprache bedient, eine eigenartige vermittelnde Stellung zwischen der Musik und der bildenden Kunst ein, indem sie die beiden bisher unterschiedenen Arten der Nachahmung in sich vereinigt. Versteht man sich einmal dazu, Form und Inhalt in der Poesie als getrennte Dinge aufzufassen (den wahrhaft Kunstempfänglichen wird dies leicht wie eine ästhetische Vivisektion berühren, die gleichwohl hier nicht zu umgehen ist), so zeigt es sich, daß der poetische Inhalt ähnlich der Malerei Vorbilder der Natur, des Lebens nachschafft, mag es sich nun um äußerliche Erlebnisse, um Begebenheiten handeln, wie im Drama oder der erzählenden Dichtung, oder um gänzlich innerlich Erlebtes, wie in der Lyrik. Die Form der Darstellung aber, der Vers, ähnelt gleichzeitig der Ornamentik und der Tonkunst, in der Nachahmung frei erfundener Vorbilder, indem das Gedicht Reim an Reim klingen läßt, oder auch nur im Rhythmus, im gesetzmäßigen Wechsel zwischen stark und schwach betonten Silben, dem Ohre den Genuß des Wiedererkennens gewährt. Man kann sehr wohl Reime und Metrum als musikalische Momente betrachten, die von der Poesie in gebundener Sprache geradezu unzertrennlich sind, und daher behaupten, daß es wohl eine „absolute Musik“ (d. h. eine Musik ohne anhaftende dichterische Vorstellungen) gibt, nicht aber eine „absolute Poesie“, also eine Dichtkunst, die gänzlich auf Mithilfe musikalischer Mittel Verzicht leisten könnte. Redet man doch bei Dichtungen, welche die hier angedeuteten musikalischen Momente in hervorragendem Maße in sich tragen, geradewegs schon von einer „Musik“ oder „Melodie“ des Verses oder der Sprache.

Aus den so nahe aneinander „anklingenden“ Mitteln, welche den beiden Schwesterkünsten Musik und Poesie zu Gebote stehen, leiten sich nun auch sehr interessante und zarte Verwandtschaften in der Formgebung her, Gesetzmäßigkeiten des künstlerischen Baues, die wir vielfach nur als historische Überlieferungen ansehen, während doch eine Vergleichung ihres Waltens auf verschiedenen Kunstgebieten dazu führt, sie aus höheren Gesichtspunkten einzuschätzen und sie für bleibender und bindender zu erachten, als dies heutzutage von manchem Kunstjünger geschieht, der herzhaft darauf ausgeht, die alten Formen zu zerschlagen, weil er damit nur Ketten zu zerbrechen und Zöpfe abzuschneiden wähnt.

Eine solche ältere Form, an der auch schon mancher unserer Stürmer und Dränger zu rütteln versucht hat, ist in der Musik die Bauart des ersten Symphonie- oder Sonatensatzes. Daß wir gleichwohl in dieser Form etwas mehr zu erblicken haben als einen bloßen historisch geheiligten Willkürakt, zeigt der Umstand, daß auch die Poesie ein Analogon, nur in verkleinertem Maßstabe, besitzt. Wir meinen da eine der reizendsten

Formen der orientalischen Dichtkunst, den sog. „Persischen Vierzeiler“, wovon hier eine Probe steht:

„Vom Himmel kam geflogen eine Taube
Und bracht' ein Kleeblatt mit dreifachem Laube.
Sie ließ es fallen; glücklich wer es findet!
Drei Blättlein sind es: Hoffnung, Lieb' und Glaube.“
(Fr. Rückert.)

Diese anmutvolle Reimkombination nach dem Schema a, a, b, a gibt in ihrer leichten Übersichtlichkeit ein sehr einleuchtendes Beispiel vom Reize des Wiederholens und Wiedererkennens in der Kunst und offenbart zugleich ein gewisses erzieherisches Vorgehen zur Erzielung künstlerischer Wirkung. Der einzige Reim, um den es sich hier handelt, wird zunächst, recht wie in der Schule, unmittelbar in der zweiten Zeile repetiert, damit er fest im Gedächtnis „sitzt“, hierauf wird er in der dritten, reimfremden Zeile dem Ohre vorübergehend entrückt, um in der vierten mit doppelt liebem, vertrautem Klange aufs neue ins Gehör zu läuten. Wer da vermeinen würde, daß die dritte, reimlose Zeile nichts sei als eine bloße Willkür, und daß der Reim vierfach noch mehr Effekt machen würde als dreifach, der versuche es einmal mit folgendem Vierzeiler von Carmen Sylva:

„Wer keinen Willen hat — ist immer ratlos;
Und wer kein Ziel noch hat — ist immer pfadlos;
Und der nicht Früchte hat — ist immer saatlos;
Und der kein Streben hat — ist immer tatlos.“

Einem künstlerisch feiner Empfindenden wird es beim Vergleiche dieser Versform mit der früher angeführten, nach persischer Art gereimten nicht entgehen, wie ungleich reizvoller die erstere ist, schon rein formell, ganz abgesehen von dem zartpoetischen Sinn des Rückertschen Vierzeilers, während der andere doch nur eine ziemlich wohlfeile Weisheit ausmünzt. Während hier die viermalige Aufeinanderfolge des Reims das Ohr mehr wie eine Monotonie oder wie ein unbedeutendes Geklingel berührt, erhält der echte persische Vierzeiler durch die Reimunterbrechung gerade in der dritten Zeile schon in der Form so etwas wie eine Pointierung, ein inneres Leben und Vorwärtsstreben zur Schlußzeile, deren Reim dann dem Ohre in gehobener Bedeutung wiederkehrt, fast wie die Erfüllung eines Wunsches. Es ist für diese Wirkung keineswegs gleichgültig, daß die Reimunterbrechung gerade in der dritten Zeile stattfindet. Man probiere sie nur einmal in der zweiten Zeile, etwa bei folgender Ummodelung:

„Vom Himmel kam geflogen eine Taube,
Ein Kleeblatt fiel aus ihrem Schnabel nieder.
Heil Dir, o Mensch, enthebst du es dem Staube!
Drei Blättlein sind es: Hoffnung, Lieb' und Glaube.“

und es wird, abgesehen von sonstigen Nachteilen der veränderten Darstellung (man pfuscht eben Rückert nicht ungestraft ins Handwerk!) dem Kunstempfänglichen nicht entgehen, daß eine solche Reimkonstellation, nach

dem Schema a b a a stumpfer ins Ohr fällt, mit nicht derselben lebensvollen Anmut auf den Schluß hinleitet, wie die Urform a a b a. Etwaige Versuche, die Kombination der Reime ganz zu erschöpfen, Varianten nach den Formeln a a a b und b a a a, werden noch weit unbefriedigender wirken, weil die reimlose Zeile dann außerhalb des Reimverbandes steht, und vom Ohr gar nicht mehr recht als zugehörig empfunden werden wird.

Man sieht also: die Bauart a a b a ist kein Zufallsprodukt, sondern eine sichere Auslese der höchsten und befriedigendsten Wirkung innerhalb des Spielraums, der den vier Elementen a a a und b möglich ist. Und auffallend ähnlich dieser Formgliederung zeigt sich nun, wie gesagt, in der Musik diejenige eines ersten Sonaten- oder Symphoniesatzes nach klassischer Art, nur in bedeutend vergrößertem Maßstabe, mit der Wirkung und im Schmucke jener Reize, die der tönenden Kunst allein oder doch vorzugsweise zu eigen sind. (So braucht z. B. die Musik die Wirkung des Gleichklanges nicht wie die Reimpoesie auf die Schlußsilbe oder Silben eines Abschnittes zu beschränken, sondern kann die ganzen Abschnitte „aufeinander reimen lassen“.) Der erste Teil eines solchen ersten Sonatensatzes wird nach ursprünglicher Vorschrift repetiert, was dem ersten Reimpaare des persischen Vierzeilers entspricht, nur daß hier nicht allein der Reim, sondern gleich die ganze musikalische „Verszeile“ authentisch wiederkehrt. An diese Repetition reiht sich ein zweiter Teil des ganzen Sonatensatzes, die sogenannte „Durchführung“, die wir mit der dritten, reimfremden Zeile der persischen Dichtungsform vergleichen möchten. Freilich hat dieser Vergleich, wie schließlich ein jeder, etwas „Hinkendes“, insofern die Durchführung aus dem thematischen Material des ersten Satzes bestritten wird, mithin dem Vorhergegangenen nicht so „reimfremd“ gegenübersteht, als die Verszeile b ihren beiden Vorgängern. Aber dieses Material zeigt vollkommen neue Gruppierung und Verwertung, neue Kombinationen und Entwicklungen, kurz, als Ganzes bedeutet der Durchführungsabschnitt eben doch ein Neues und darf der dritten Zeile b für entsprechend angesehen werden. Ihm aber reiht sich endlich eine erneute Wiederholung des ersten Abschnittes an, in der musikalischen Form allerdings nicht eine vollkommen gleichgebildete, strenge Repetition, sondern mit Veränderungen, Erweiterungen, neuen Wendungen, zu welchen u. a. die typische Versetzung des zweiten, sog. „Gesangsthemas“ aus der Dominant- in die Haupttonart gehört. Die Formel für den musikalischen Satz würde also statt der dichterischen: a a b a eher zu schreiben sein: a a b A. Immerhin leuchtet, wenn man das Ganze übersieht, der Sinn der ersten strengen Repetition (a a) wieder klar ein: es handelt sich auch hier um ein durch die Wiederholung zu erzielendes „Auswendiglernen“ des ersten Abschnittes, damit er bei seiner Wiederkehr nach dem Durchführungssatze sofort wieder kenntlich werde. Woraus sich dann weiter

schließen läßt, daß die im Eingang unserer Betrachtung gekennzeichnete, jetzt oft konzertübliche Nichtbeachtung des Repetitionszeichens nicht zu billigen ist, wenigstens in der Regel nicht. Einzelne Ausnahmen möchten auch hier gerechtfertigt sein, so z. B. in den beiden Fällen, welche Hans von Bülow in seiner instruktiven Ausgabe klassischer Klavierwerke namhaft macht. Es handelt sich hier um die Finalsätze der Beethovenschen „Appassionata“ und der c-moll Symphonie dieses Meisters. In beiden Fällen protestiert Bülow gegen den „ungerechtfertigten Repetitionszwang“ nach dem ersten Teil des Satzes und erkennt der Wiederholung nur einen didaktischen Wert zu. In bezug auf das Klavierwerk wird der Protest vorwiegend mit rein praktischen Erwägungen, mit Hinweis auf übermäßige Ansprüche an die Kräfte des Spielers motiviert, aber in beiden Fällen könnte man den Wegfall der Wiederholung auch aus dem Umstand begründet erachten, daß beiden Schlußsätzen außer ihrem rein musikalischen Gehalte eine Art poetischer Bedeutung, ein leises dramatisches Moment innewohnt, das ausgesprochener als sonst auf den Abschluß hindrängt und somit die Repetition mindestens entbehrlich erscheinen läßt. In Aufgaben dagegen, bei denen die absolut musikalische Wirkung allein in Frage kommt, wird bei der Bauart, welche die ältere Symphonie und Sonate im ersten, wohl auch im letzten Satze aufweist, auf die Repetition nicht gut zu verzichten sein. Denn erst diese Wiederholung bietet das zureichende Mittel, einem Gehör von normaler Empfänglichkeit den ersten Satzabschnitt möglichst vollkommen einzuprägen, damit es auch bei der späteren, vorhin mit A bezeichneten Wiederkehr die schon erwähnten Veränderungen und Bereicherungen nicht übersehe, mit denen der ursprüngliche Abschnitt (a) am Beschlusse zurückkehrt, etwa wie ein Jüngling nach weiter Wanderschaft: derselbe und dennoch ein anderer, gewachsen, im Hin und Her der „Durchführung“ innerlich reicher, gefestigt und zu höherer Bedeutung erhoben. Wenn man will, kann man in diesem künstlerischen Ereignis das Spiegelbild eines der ergreifendsten Vorgänge aus dem wirklichen Leben erblicken: Das Wiedererkennen eines Sohnes oder Freundes nach seiner Heimkehr aus der Fremde.¹⁾

Mit der typischen Gestalt des ersten Symphoniesatzes haben wir eine der ausgereiftesten Formen des klassischen Tonschaffens auf die Gesetzmäßigkeit ihrer Wiederholung geprüft. Sehen wir nun auch zu, wie es sich in diesem Punkte mit den übrigen Sätzen der Symphonie verhält, und wenden wir uns da zunächst demjenigen Satze zu, den wir geschichtlich als einen der ältesten Bestandteile, vielleicht gar als die Keimzelle der symphonischen Gesamtform aufzufassen haben: zum Scherzo. Sein Schema ist insofern mit dem des ersten Satzes verwandt, als auch hier der erste

¹⁾ Es ist fast überflüssig, hinzuzufügen, daß dies Gleichnis nicht etwa die Unterlegung eines „Programmgedankens“ bedeutet, der ja auch hier, wo von keinem Einzelfall, sondern einer ganzen künstlerischen Spezies die Rede ist, keinen Sinn hätte.

Abschnitt dem Ohre des Hörers durch eine völlig gleichlautende Repetition erst eingeprägt wird, ehe zum Mittelsatze, dem sog. „Trio“, übergegangen wird. Nur daß dieses Trio nicht aus dem vorhergehenden Abschnitt weiterentwickelt und herausgestaltet wird, sondern vielmehr eine völlig neue, ja absichtlich mit dem Vorhergehenden in Kontrast gesetzte Erfindung darstellt, einen Kontrast, der in der Urform des Scherzo, dem Menuett, oft noch durch Wechsel des Tongeschlechtes (Maggiore und Minore, Dur und Moll) unterstrichen wurde. Es ist nun wiederum ganz „erzieherisch“ gedacht, daß dieses gänzlich neue Stück, das Trio, auch seinerseits repetiert wird, ehe endlich der erste Scherzo-Abschnitt, auch diesmal so gut als authentisch, ohne Transposition oder sonstige Veränderungen und höchstens noch mit einer „Koda“ bereichert, dem Ohre zum Wiedererkennen dargeboten wird. Der Organismus nach dem Schema

a, a, b, b, a

ist einfacher als der des ersten Satzes, die Gegensätze fallen schärfer ins Ohr, das Wiedererkennen wirkt drastischer, wobei sich die ästhetische Absicht der Repetition um so deutlicher enthüllt. Es gilt eben das Wiedererkennen eines Tongedankens, eines musikalischen Gebildes dadurch zu sichern, daß man es, bevor es zeitweilig verlassen wird, durch Repetieren dem Ohr und Geist einprägt, wofür bei normaler Fassungskraft einerseits und bei nicht übergroßer Ausdehnung der Musikabschnitte andererseits die einmalige Wiederholung denn auch genügen wird. Ein Lehrer von Beruf würde vielleicht, um seiner Sache sicher zu sein, noch häufigere Repetitionen vornehmen lassen, der Künstler dagegen muß sich, wenn wir ihn auch nach dem bisher Gesagten schon als „Erzieher im Nebenberuf“ bezeichnen können, mit der einmaligen Wiederholung begnügen, um seinen ästhetischen Zweck nicht durch Monotonie zu verfehlen.

Allerdings stehen auch ihm Wege offen, noch viel häufiger zu „repetieren“, ohne dabei in Langweiligkeit zu verfallen, mit allen Mitteln seiner Kunst frei zu schalten und zu walten — und dabei doch an einen und denselben, immer wieder erkennbaren Tongedanken gebunden zu bleiben. Wir meinen dabei jenes Verfahren, das man in der Musik als „Variieren“ kennt. Auch bei dem „Thema mit Variationen“, das oft genug in der Symphonie oder Sonate einen selbständigen Satz abgibt, bildet recht ersichtlich die Freude am Wiederfinden die Quintessenz des Genusses. Statt des vorigen Vergleiches mit dem von der Wanderschaft heimkehrenden Sohne ist hier ein anderer am Platze. Der Hörer teilt hier weniger die Freude der Mutter, die in dem Heimkehrenden den Sohn erkennt, als vielmehr die Empfindungen eines Vaters, dessen Gedanken sich darin ergehen, was wohl der geliebte Sprößling künftig in den verschiedensten Lebensstellungen und -lagen alles vorstellen und leisten werde. So erblickt ihn denn die Phantasie in einer Reihe wechselnder Verkleidungen:

als Ritter, als Landmann, geistlich und weltlich gesinnt, ernst und heiter gestimmt, vielleicht auch in wachsendem Reichtum der Gewandung, bis dann zuguterletzt (Wiederkehr des einfachen Themas am Schluß) der herzliche Junge all die fremdartigen Hüllen von sich wirft und schlichtweg sagt: „Liebste Eltern, da bin ich wieder!“¹⁾

Das „Thema mit Variationen“, das hier als eigenartiges Beispiel des Wiederholens und Wiedererkennens in der Kunst gestreift wurde, tritt in der Symphonie an die Stelle des Adagio-Satzes; wo nicht, so zeigt dieser Satz eine Bauart, die mit derjenigen der älteren „Arie“ nach dem einfachen Schema a b a nahe verwandt ist oder aber sich der Form des ersten Allegrosatzes annähert, nur daß die Formgebung knapper gehalten ist und die Wiederholung des ersten Teiles wegfällt. In beiden Fällen kann also die Kunst hier der Repetitionspraxis bei längeren Satzabschnitten entraten, und das scheint gegen die bisherigen Ausführungen zu sprechen, welche in dieser Praxis die erzieherisch-ästhetische Notwendigkeit erblickten, um dem Hörer ein Wesentliches des Kunstgenusses, die Freude am Wiedererkennen zu sichern. Der Widerspruch dürfte indessen wegfallen, wenn man erwägt, daß die Sangbarkeit der Weise und die gemessene Bewegung, welche dem Adagio zukommt, mit ihrer vorwiegend melodischen Eigenschaft sich dem Ohre schon beim einmaligen Vorüberzug verhältnismäßig leichter einprägt, als der reichgegliederte erste Abschnitt eines Allegrosatzes, wie denn auch bei der Dichtung im allgemeinen eine eindrucksvolle Sentenz oder die lyrische Formulierung eines tiefen Empfindens leichter zu memorieren sein wird als etwa die Strophen einer Ballade mit ihrem Drang und ihrer minder übersichtlichen, bunten Fülle der Begebenheiten.

Der Schlußsatz einer Sonate oder Symphonie nimmt, wenn er in seiner Bauart nicht dem ersten Satze ähnelt, häufig die sog. Rondoform an. Hier zeigt sich die Verwandtschaft zwischen musikalischer und dichterischer Formgebung schon im Titel: auch die Poesie kennt das „Rondeau“ oder Rundgedicht und bezeichnet damit eine kürzere Dichtung, in der verschiedene Reime wechselweise wiederklingen, außerdem noch zu mehreren Malen der stichwortartige Beginn des Gedichtes. Mit der letzteren Anordnung hat die musikalische Rondoform das mehrmalige Wiedererscheinen der eröffnenden thematischen Gruppe gemein, während allerdings im Punkte der weiteren Durchbildung Musik und Poesie ihre durch die verschiedenen Ausdrucksmittel bedingten eigenen Wege gehen. Immerhin ist eine gewisse

¹⁾ Der Übergewissenhafte, der an diesem Gleichnis bemäkeln könnte, daß sich doch füglich nur der Komponist einer Musik zu deren „Eltern“ rechnen dürfe, sei daran erinnert, wie sehr gerade die Kunst der Töne imstande ist, dem empfindsamen Hörer vorzutäuschen, sie sei seinem eigensten Innern entsprungen. Und der Tonschöpfer ist recht eigentlich der Mann, der die Redensart „Es ist mir aus der Seele gesprochen“ wahr machen kann.

Analogie in der Anlage vorhanden. Zieht man aber in Betracht, daß im Rondo die mit dem Hauptgedanken abwechselnden Nebenthemen untereinander verschieden sind, so könnte man auch noch eine andere, wiederum aus dem Orient stammende Dichtungsform zum Vergleiche heranziehen: das Ghazel nämlich, das dem Rondo auch innerlich durch die leichte, spielende Grazie des Gedankens verwandt erscheint. Das Ghazel, eigentlich eine Erweiterung des persischen Vierzeilers, setzt dessen Schema durch neu hinzutretende reimlose Zeilen, die immer wieder der Anfangsreim durchflieht, weiter fort in der Form: aa ba ca da ea usw., wogegen das Rondo auf die unmittelbare Repetition des ersten Gliedes verzichtet, sich also in der Form a b a c a weiterspinnst. Eine noch striktere Nachahmung des Ghazelbaues dürfte man in der Musik vielleicht da erwarten, wo es sich darum handelt, eine derartige östliche Dichtung als Lied zu vertonen. Es ist indes wert anzumerken, daß diese Erwartung in den uns bekannten Fällen, etwa mit Ausnahme des Liedes „Sei mir gegrüßt“ von Fr. Schubert (aus op. 20), nicht eintrifft. Selbst da, wo der Liederkomponist im übrigen großes Feingefühl für den poetischen Sinn an den Tag legt, versteht er sich doch nur ausnahmsweise dazu, sich strenger an die poetische Struktur zu binden. So entspricht z. B. in der Komposition des Ghazels „Wie bist du, meine Königin —“ von Brahms das Formenspiel der Musik dem Reimspiele mit der Wiederkehr des Wortes „wonnevoll“ nur unvollkommen, obschon ein ästhetischer Grund, der etwa die häufige, ghazelartige Wiederkehr einer musikalischen Phrase verböte, nicht wohl vorliegt. Wie reizend und holdselig diese im Gegenteil wirken kann, zeigt sich in der Begleitung von Robert Schumanns bekanntem Lied „Der Nußbaum“ mit dem immer und immer wieder süß hineintönenden



Unsere Betrachtungen haben hier einen Schritt über das Gebiet der absoluten Musik hinaus getan, wobei sich zeigt, daß beim Zusammenwirken der Tonkunst mit der Poesie die Reimgesetze der letzteren nicht für die Wiederholungsgesetze der ersteren bindend erachtet werden, was übrigens auch im Punkte des Rhythmus, der Zäsuren auch oft genug der Fall ist. Die Opernkomposition zeigt das auch in zahllosen Fällen. Auf das Warum soll hier nicht näher eingegangen werden. Im allgemeinen wird indes schon einleuchten, daß die Musik da, wo sie nicht Alleinherrscherin sein kann, sondern eine mithelfende, ja nur dienende Rolle zu spielen hat, diese doch nicht wohl bis zur völligen Selbstentäußerung treiben kann und den ihr durch ihre Ausdrucksmittel eigens zugewiesenen Formen und Wiederholungsgesetzen bis zu einer gewissen Grenze treu zu bleiben hat. Geht sie mit ihrer Anpassungswilligkeit über diese Grenze hinaus, so wird sie,

wie bei manchen tonmalerischen Effekten der modernen Musik, leicht zum bloßen charakteristischen Geräusche. Man braucht diesem die künstlerische Berechtigung nicht unter allen Umständen (z. B. für Bühnenzwecke) abzusprechen; doch aus dem Kreis der vorliegenden Erörterungen, welche die Künste auf ihren Sondergebieten aufsuchen, um bei alledem eine ihnen gemeinsame Gesetzmäßigkeit festzustellen, können Fragen, wie die zuletzt berührte, ausscheiden. — —

Wenden wir uns noch einmal der absoluten Musik zu, um hier noch eine wahrhaft klassische Form zur Sprache zu bringen, an der sich's so recht studieren läßt, wie sehr das künstlerische Schaffen im Wiederholen, das künstlerische Genießen im Wiedererkennen beruht: betrachten wir die Fuge! Hier ist dieser Genuß fast bis zum Rausche getrieben; es ist, als erginge man sich in einem Frühlingswalde, von dessen Zweigen einem immer und immer wieder ein besonders einprägsamer Vogelruf entgegenschallte: das Thema der Fuge. Da nun bei einer so häufigen Wiederkehr des thematischen Gebildes die Gefahr der Monotonie naheliegt, so ist hier, wie in allen ausgesprochen kontrapunktischen Formen, besondere Vorkehrung getroffen, um sie abzuwenden. Nicht nur, daß das Thema zeitlich mit anderen Erfindungen abwechselt: es erklingen sogar gleichzeitig mit ihm, neben ihm her anderweite, mit Absicht gegensätzlich geartete Tonbildungen. Die bedachtsam-erzieherische Art, womit auch hier der ästhetische Zweck verfolgt wird, erkennen wir darin, daß das Hauptthema zuerst für sich allein eingeführt und, erst nachdem es hierdurch dem Gehöre nahegelegt worden ist, den gegensätzlichen Erfindungen zur Seite gestellt wird, die es bald in der Höhe, bald in der Tiefe kreuzen, hier in unmittelbarer Folge, dort nach ablenkenden Zwischenspielen, bis endlich das Fugenthema in der „Engführung“ sich selbst überschneidet und damit das Fassungsvermögen des Gehörs, seine Kraft, wiederzuerkennen, aufs höchste anspannt und aufreizt und ihm gleichzeitig die höchste Genugtuung, Befriedigung, ja Beglückung gewährt. — —

Also bare Wiederholung, nichts als Nachahmung soll es sein, was der künstlerischen Wirkung auf dem Grunde liegt, bis zu den Tiefen der kunstempfänglichen Seele hinabdringt und die reinsten Glücksgefühle auslöst, die hellsten und dauerhaftesten Feuer der Begeisterung aufflammen läßt? So werden viele enttäuscht fragen, nicht zum wenigsten solche, denen noch in näherer Erinnerung steht, welch unfreudige, gar nicht schöne Arbeit das Repetieren ist, wenn man auf der Schulbank sitzt . . .

Und doch weiß man es gerade von der Schule her, daß die Wiederholung „die Mutter der Studien“ ist, daß sie mit Recht von jeher als Grundlage der Entwicklung und Vervollkommnung gegolten hat. Und welche hehren Dinge sagt man dem Wiedersehen nach. „Wiedersehen macht Freude,“ heißt es im Volksmund, und Wiederfinden, Wiedererkennen ist

eine der trostreichsten und beseligendsten Verheißungen, welche die Religion in die Seele ruft, die an ein Jenseits glaubt. Es hätte danach wahrlich nichts Herabwürdigendes für die Kunst, wenn das Wiederholen und Wiedererkennen in ihr eine bedeutende Rolle spielte, und es verbliebe danach nur noch die eine Frage, was es denn eigentlich ist, das uns ein Wiedererkennen, sei's mit den Sinnen, sei's mit dem Geiste, so zum Genuß, zur Beseligung gereichen lassen kann?

Die Beantwortung, die hier versucht wird, klingt zunächst auch herzlich prosaisch, wenn wir sie in einem Wort zusammenfassen: Egoismus. Aber freilich ist damit etwas anderes gemeint, als die niedrige, häßliche Sucht, die den Menschen im Staub gefesselt hält, vielmehr ein durch hundert Feuer geläuterter, verklärter Egoismus. Eine uns selbst kaum bewußte Eigensucht niederer Art mag wohl noch der Freude zugrunde liegen, mit der wir einen Freund, einen Verwandten nach einem Zeitraum der Entfernung wieder erkennen und in unsere Arme schließen; es mag damit ein ganz fernes Gefühl verknüpft sein, daß mit dieser Wiederkehr unserem eigenen Leben eine wenn auch nur ideale Stütze und Förderung zuwächst, daß wir wieder jemand mehr haben, der unsere Meinung teilt, unsere Position stärkt, die Geltung unserer Sippe, unseres Verkehrs- und Wirkungskreises vermehren hilft. Eine noch vornehmere, geläutere Art des Ichbewußtseins aber muß wohl dabei mitsprechen, wenn es uns glückt, in künstlerischen Dingen wiederzuerkennen, auf der Leinwand oder im Marmor das Original aus der Natur wiederzufinden, in der Dichtung das Vorbild äußeren oder innerlichen Lebens, dem sie entsprang, wenn wir endlich in der Musik aus der Sequenz das Modell wiederkehren hören oder die Repetition eines längeren tönenden Gebildes auf einen früheren Eindruck unseres Gehörs zurückzuführen vermögen. Ein solcher Genuß ist schließlich nichts anderes als ein Genuß unseres eigenen Selbst, eine frohe Genugtuung an den uns innewohnenden Fähigkeiten, aufzufassen und im Geiste festzuhalten, an der eigenen Kraft, einen geistigen Besitz zu bewahren und mit ihm zu wirtschaften.

„Besitz“ und „wirtschaften“ — das sind abermals zwei recht nüchtern klingende Worte, wenn man an die grob-materielle Interessensphäre denkt, in der sie gewöhnlich ihre Anwendung finden. Aber was bindet uns denn an eine so niedere Auslegung? Es steht bei uns, sie emporzuheben und zu idealen Werten zu adeln — wie rasch wandeln sie sich da zu Gottähnlichkeiten um! Dann verstehen wir unter Besitz die denkbar edelsten Gaben des Geistes und der Seele, unter Wirtschaft die höchste Weisheit in der Verwaltung und Anwendung solcher Kräfte. Und Egoismus, der vielgeschmähte, er verwandelt sich zu dem Gute, das Goethes großes Wort als „höchstes Glück der Erdenkinder“ preist: in die „Persönlichkeit“

AUS DER ERSTEN GLANZZEIT DER OPERETTE¹⁾

VON GEORG CALMUS IN BERLIN

Schluß

Die französische Vaudeville-Komödie fand bald Eingang in andere Länder. Eine französisch-italienische Komödiantentruppe hatte im Jahre 1720 eine Gastspielreise nach London unternommen und war dort mit Enthusiasmus aufgenommen worden.¹⁾ Auch in London hatte die große italienische Oper ihren Einzug gehalten, allerdings erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Aber den praktischen, kühl und klar denkenden Engländern waren die singenden griechischen Helden noch viel merkwürdiger vorgekommen als den Franzosen. Dazu kamen ungeschickte Bearbeitungen der italienischen Opern, kurz, die scharfen Federn der englischen Satiriker Swift, Steele, Pope und vor allem Addison, hatten sich über das Musikdrama schon gehörig lustig gemacht, jedoch gaben alle zu, daß der Fehler weniger an der Gattung des Kunstwerks als an der mangelnden Begabung der englischen Bearbeiter lag. Die Pariser Académie royale war in London bereits 1720 nachgeahmt worden und eine Royal Academy gegründet, für die kein Geringerer als Händel nebst zwei italienischen Komponisten Opern schrieb. Anfangs blühte das Unternehmen und die ganze Gesellschaft, der Hof an der Spitze, interessierte sich derart glühend für die einzelnen Sänger und Komponisten, daß das Publikum in sich heftig befehdende Parteien zerfiel und die beiden berühmtesten Primadonnen, die Faustina Hasse und die Cuzzoni, zuletzt in wahnsinniger Eifersucht auf offener Szene handgemein wurden.

Händel mußte gleich zu Anfang sehen, daß sich die französischen Komödianten ganz unverfroren der Royal Academy gegenüber eingemietet hatten und durch ihre Späße das Publikum, darunter auch den König und den Hof, in Scharen zu sich hinüberzogen. Schließlich sollte ihm, wenn auch nur mittelbar, der Untergang der großen Oper, für die er seine Riesenkräfte bis zum Übermaß angespannt hatte, von dieser Seite kommen. Das Stück, durch dessen Erfolg Händel genötigt war die Pforten der Royal Academy zu schließen und das der italienischen Oper in England für längere Zeit ein Ende bereitete, war die „Beggar's Opera“ = die Bettler-Oper, die am 29. Januar 1728 zum erstenmal mit beispiellosem Erfolg in einem kleinen Londoner Vorstadttheater, „Lincoln's Inn Field Theater“, gegeben wurde.

Die Beggar's Opera könnte das Muster einer Operette genannt werden, denn sie war eine Verbindung von Satire, Sittenbild, Karikatur, Räuberroman, aktueller Kriminalgeschichte, Liebesintrige und Opern-

¹⁾ Chrysander: Händel II S. 98.

parodie, in der jeder Zuhörer auf seine Kosten kam. Der Dichter John Gay wollte damit einen Streich gegen die damalige sittenlose englische Hofgesellschaft führen, von der er sich schlecht behandelt glaubte. Er verlegte die Handlung im Gegensatz zu den hochdramatischen Götter- und Heldenopern in den Abschaum menschlicher Gesellschaft und betonte dabei, daß das Benehmen der Räuber und Straßendirnen sich in nichts von dem der höheren und höchsten Klassen unterscheide. Sein Held war ein Räuberhauptmann, seine Heldin eine Dame von sehr zweifelhaftem Ruf, und diese Gesellschaft läßt Gay nicht allein mit größter Unbefangenheit von ihrem Gewerbe reden, sondern stellt all ihre Taten als durchaus erlaubt und ehrenhaft hin. Ja, diese Herren und Damen der Landstraße sprechen nicht allein in einem äußerst weltmännischen, eleganten, sondern stellenweise sogar poetischen Ton. Die Darstellerin der weiblichen Hauptrolle, Lavinia Fenton, spielte so fein und liebenswürdig und hatte auch so zarte graziöse Melodien zu singen, daß sie mit einem Schlage aus einer unbekannten kleinen Schauspielerin die erste Berühmtheit Englands wurde und binnen Jahresfrist einen der reichsten englischen Herzöge heiratete. Ihr schönes und allgemein bekanntes Porträt, das sie in der Rolle der Polly in der *Beggar's Opera* darstellt, malte Hogarth. Es hängt in London in der National Gallery. (Vgl. die Beilagen des letzten Heftes. Red.)

Gay hat seine Satire in die Form der Opernparodie gekleidet und sich das Rezept dazu von den französischen Komödianten geholt. Aber statt der französischen Chansons benutzte er nun den Schatz der englischen sogenannten „Ballads“-Tanzmelodien. Es ist im allgemeinen wenig bekannt, daß England eine hochbedeutende musikalische Vergangenheit hat, die allerdings bis ins 15. Jahrhundert und noch weiter zurückreicht. Auch die Fülle der eigenartigen englischen Volkslieder ist ein Beweis von der hohen musikalischen Bedeutung, die England früher gehabt hat.

In der *Beggar's Opera* wird nun nicht eine besondere Oper, sondern gleich die ganze Gattung verspottet. Die Lieder nehmen in der englischen Parodie durchaus die Stelle der Arien ein, denn in Augenblicken der Erregung beginnen die Personen dieses Stückes ihre Gefühle in Musik ausströmen zu lassen, ganz wie die Helden der Oper, die in solchen Momenten vom Rezitativ zur Arie übergangen. Und wie in den Arientexten die Handlung einen Stillstand erleidet und nur das Gefühl zum Ausdruck kommt, so werden auch die Diebe und Räuber der Bettleroper in ihren Liedern sentimental und vergleichen sich wie die Opernhelden mit Blumen, Schiffen, Bienen usw. Vergleiche, die, auf ihre Kreise und Anschauungen bezogen, das Drastische der Situation noch erhöhen. Das Rezitativ war der besseren Verständlichkeit wegen fallen gelassen und durch gesprochenen Dialog ersetzt worden. Um aber all die musikalischen Scherze geschickt herausarbeiten zu können, dazu gehörte allerdings auch ein witziger und ge-

wandter Musiker, und den hatte Gay in Pepusch, einem geborenen Berliner, gefunden. Daß ein Volkslied leicht die Stelle einer Liebesarie vertreten kann, bedarf eigentlich kaum des Beweises. Nur um zu zeigen, welche Perlen der englische Volksliederschatz enthält, soll hier ein Beispiel gegeben werden, in dessen Text sich Gay gleichzeitig als einer der besten Lyriker jener an lyrischen Dichtungen allerdings sehr armen Epoche zeigt.¹⁾

Air: Over the hills and far away

Macheath

Were I laid on Green-land's coast And in my arms em-
Polly: Were I sold on In - di - an's soil, Soon as the bur - ning

brac'd my lass; Warm a - midst e - ter - nel frost, Too
day was clos'd, I could mock the sul - try toil When

1 2 Mach.
soon the half year's night would pass
on my char - mer's breast re - - pos'd. And I would love you

¹⁾ Vgl. Sarrazin: John Gay's Singspiele mit Einleitung und Anmerkungen. Weimar 1898. S. XIV.



I have for you at home — I have for you at home —

Air: Good-morrow, Gossise Joan

Why how now, Ma - dame Flirt, If — you thus must
Was sagt sie, Ma - dame Frech, Wenn Sie so bos - haft

chat - ter And are fore fling - ing Dirt —
schwat - zen Und wer - fen mich mit Pech —

—, Let's try who best can spat - ter; Ma - dame Flirt.
—, Paßt auf, ich kann auch krat - zen, Ma - dame Frech.

Ähnlich verfuhr Pepusch, als er ein Tanzlied in ein begleitetes Rezitativ umwandelte. Auch begleitete Rezitative wurden immer nur im Augenblick größter Erregung gesungen. An einer solchen Stelle ist es auch in der Beggar's Opera angebracht. Die zweite Liebhaberin hört, daß ihr Geliebter gehenkt werden soll. Das alte Tanzlied, das Pepusch dazu wählte, lautete:¹⁾

¹⁾ So notiert in der Sammlung „The Dancing Master“ 1716, S. 168. Haydn bearbeitete dieselbe Melodie später im Auftrag des Verlegers Thomson für Gesang, Klavier, Geige und Cello als Liebeslied.



Daraus machte Pepusch:

Air: Of a noble race was Shenkin

Is then his fate de - creed, Sir?
 So ist sein Spruch ge - fällt, Herr?

Viol.

Such a Man can I think of quit - ting?
 Sei - nen Tod muß - te ich er - tra - gen?

Viol.

When
 Wie beim

first we met so mo-ves me yet, O see how my heart is split-ting.
er-sten Seh'n ist's heut um mich geschehn, Kaum fühl' ich mein Herz noch schlagen.

Zuletzt sei noch ein Lied aus der Beggar's Opera gegeben, das gewiß manchem Leser freundliche Erinnerungen an Tanzstunden und Ballsaal ins Gedächtnis ruft. Es ist eine Melodie, die der Held zu Ehren der Frauen singt. Er kann sich nicht entschließen, nur einer sein Herz zu schenken und deshalb singt er:

Air: Would you have a young Virgin etc.

If the heart of a man is de - prest with cares, The
Ist das Herz ei - nes Man - nes von Sor - gen schwer, So ent-

mist is dis - plell'd when a wo - man ap - pears; Like the
flieht al - ler Gram, kommt ein Weib da - her; Wie die

notes of a fidd - le, she sweet - ly, sweet - ly Rai - ses the spi - rits and
Tö - ne der Gei - ge, so lieb - lich, lieb - lich Hebt sie den Mut und du

charms our ears. Ro - ses and lil - lies her cheeks dis - close
klagt nicht mehr. Ro - sen und Li - lien die Wan - ge bot,

But her ripe lips are more sweet than those. Press her, Ca - ress her, With
Sü - ßer noch ist ih - rer Lip - pen Rot. Umschmeichle Und streich - le die

blis - ses, Her kis - ses Dis - solve us in plea - sure and soft re - pose.
Sü - ße, denn Küs - se Ver - ja - gen die Schmer - zen und al - le Not.

Die Melodie wurde zuerst 1650 gedruckt, ist aber wohl viel älter.¹⁾ Als zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Musik zu den verschiedenen Touren des Lancier „the lancers Quadrille“ in England zusammengestellt wurde, wählte der Herausgeber unter anderen dies damals noch nicht vergessene Lied.²⁾ — —

Es wäre nur gerecht, wenn nach diesen ausländischen Proben auch eine deutsche Opernburleske der damaligen Zeit besprochen würde. Aber es scheint, daß den Deutschen dies Genre weniger liegt und so vergnügte man sich auch schon damals meist an Übersetzungen aus dem Französischen. Besonders in Wien wurden bis in die vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts die Stücke der *Théâtres italiens* und *de la foire* aufgeführt.³⁾ Eine dieser Bearbeitungen „Der neue hinkende Teufel“ von Kurz, genannt Bernardon, hätte allerdings für uns ein recht großes Interesse, da der junge Joseph Haydn dazu die Musik geschrieben hat. Leider aber ist die Komposition verloren gegangen und nur das Textbuch noch vorhanden.

Um es noch einmal zusammenzufassen, so hatten die frühesten burlesken Opern außerhalb Italiens ihr festes, damals höchst aktuelles Programm, das ihnen nicht allein den großen Erfolg beim Publikum, sondern auch darüber hinaus die Einwirkung auf die Entwicklung der komischen Oper sicherte. Es bestand darin, den steifen und unverstandenen Götter- und Heldenpuppen wirkliche Menschen und der fremden, unpopulären Kunstmusik die eigene nationale Volksmusik gegenüberzustellen. Aus diesem glücklichen Gedanken entwickelte sich allmählich die nationale Lustspieloper, die in Frankreich mit dem alten Namen „opéra comique“, in Deutschland mit „Singspiel“ bezeichnet wird. Diese Entwicklung jedoch weiter zu verfolgen, beanspruchte wieder ein neues, umfangreiches Kapitel, in dem dann allerdings das deutsche Singspiel durch Werke wie Mozarts „Entführung“ und Webers „Freischütz“ eine überragende Stellung einnehmen würde. In der Geschichte der burlesken Oper stehen wir dagegen zurück, und unser musikalischer Wilhelm Busch, den Hermann Kretzschmar kürzlich für uns forderte, ist noch nicht auf der deutschen Bühne erschienen.

¹⁾ Vgl. Chapell: *Popular music of the olden times*. London 1855–59. II S. 639.

²⁾ Grove: *Dictionary of Music and Musicians*. II. S. 89.

³⁾ 1711 erschien bereits eine fast vollständige Übersetzung von Gherardi's: *Théâtre italien*, die der berühmte Wiener Hanswurst Stranitzky herausgab unter dem Titel: „Ollapotrida des durchgetriebenen Fuchsmundi.“ Vgl. Wiener Neudrucke 10 von R. M. Werner,

DER KRITIKER-VERBAND

In seiner Erwiderung auf die Ausführungen von Dr. Heuß über den Verband Deutscher Musikkritiker sucht Herr Stein die Fiktion aufrechtzuerhalten, daß der im ersten Juniheft der „Musik“ erschienene, das gleiche Thema behandelnde Aufsatz von Dr. Kamienski, der den Ausgangspunkt der Polemik bildet, eine authentische Verbandskundgebung sei, da sie von einem Verbandsmitglied herrührt und die übrigen Vorstandsmitglieder angeblich keinen Widerspruch gegen sie erhoben haben. Demgegenüber ist festzustellen, daß der Artikel, wie die Form der Veröffentlichung ganz unzweideutig zeigt, in keiner Weise eine verbands offizielle, sondern eine private Publikation des Verfassers ist. Als solche gibt sie sich auch dadurch zu erkennen, daß sie sich nicht auf eine objektive Interpretation der Satzung beschränkt, sondern Vorschläge zur Erweiterung der Satzung enthält. Diese Vorschläge: Einrichtung von Lehrgängen für Musikkritik und Prüfungen für Musikkritiker lagen der ersten Hauptversammlung des Verbandes als Anträge vor und sind abgelehnt; die Ablehnung ist in den „Mitteilungen“ des Verbandes etwa zwei Wochen vor dem Erscheinen von Herrn Steins Entgegnung öffentlich bekanntgegeben worden. Damit war die Angelegenheit für den Verband in absolut klarer und korrekter Form erledigt, ehe noch Herr Stein zu entgegnen begonnen hatte. Seine Behauptung, der Vorstand habe sich durch Stillschweigen mit Kamienskis Ausführungen in allen Punkten einverstanden erklärt, widerspricht also den Tatsachen. Es widerspricht auch den Tatsachen, wenn Herr Stein meint, daß nirgends ein Unterschied zwischen der ersten Satzung und Kamienskis Darlegungen zu erkennen sei. In der Satzung ist weder von Lehrgängen, noch von Prüfungen, noch von einem Verbands-tribunal die Rede. Wenn Herr Stein diese sehr wesentlichen Abweichungen nicht bemerkt hat, so muß er die Satzung mit einer Fahrlässigkeit gelesen haben, deren Folgen, da er ein öffentliches Gutachten abgeben wollte, an eine Irreführung des Lesers grenzen. Irreführend ist auch die Bemerkung des Herrn Stein über die Zusammensetzung der Aufnahmekommission. Aus der Satzung hätte Herr Stein ansehen müssen, daß der Verband keineswegs nur Referenten von Tageszeitungen aufnimmt, sondern jeden Musikschriftsteller, der sich kritisch betätigt. Die Wahl eines auf wissenschaftlichem Gebiet kritisch tätigen Musikschriftstellers zum Mitglied der Aufnahmekommission entspricht also durchaus der Zusammensetzung des Verbandes.

Im übrigen ist es für die Fundamentierung von Herrn Steins Angriffen bezeichnend, daß er drei Wochen nach dem Erscheinen seines ersten Artikels einen Brief an den Schriftführer des Verbandes richtete, in dem er um Auskunft über die von ihm bereits polemisch kommentierte

Gründung bat, da er den „Wunsch“ habe, „klar zu sehen“. (!) Hätte Herr Stein diesen „Wunsch“ schon früher geäußert, so wäre er nicht nur auf den Unterschied zwischen der Satzung und Kamienskis Ausführungen aufmerksam gemacht worden, sondern er wäre auch vermutlich nicht in die Situation gekommen, gegen Einzelheiten einer Satzung zu polemisieren, die nicht mehr existieren. Daß die Satzung anläßlich der ersten Hauptversammlung revidiert wurde, beweist keineswegs, „wie wenig die Gründer sich des rechten Weges bewußt waren“, vielmehr gerade, daß sie sich über die allgemeinen Grundlinien der Satzung, die unverändert geblieben sind, durchaus im klaren waren und nun bei der ersten Zusammenkunft unter Mitwirkung der übrigen Mitglieder eine genauere Ausarbeitung bzw. zweckdienliche Umgestaltung mancher, bis dahin nur skizzierter Einzelheiten vornahmen. Wenn Herr Stein für diese entwicklungsmäßig ganz selbstverständlichen Vorgänge ebensowenig Verständnis hat wie für den Organisationsgedanken überhaupt, so sind das Eigentümlichkeiten seiner persönlichen Anschauungsweise, die zu erörtern keine Veranlassung vorliegt.

Daß der Vorstand sein volles Einverständnis mit den in der „Richtigstellung“ gemachten Ausführungen bekundet, braucht nach dem Gesagten kaum besonders betont zu werden. Indessen legt Dr. Kamienski ein besonderes Gewicht auf die Konstatierung, daß er in der offenen Stellungnahme zu seinen „freien Äußerungen“ selbstverständlich keine Desavouierung seiner Person erblickte, — eine der Auffassungen von Seiten des Herrn Stein, die allein schon genügen könnte, das Wesen von Herrn Steins Anschauungen zu erkennen.

Der Vorstand des Verbandes Deutscher Musikkritiker

I. A.:

Dr. Alfred Heuß
als Erster Vorsitzender

Paul Bekker
als Erster Schriftführer

REVUE DER REVUEEN

Zu Richard Wagners 100. Geburtstag

II: Aus Tageszeitungen (Fortsetzung)

BERLINER BÖRSEN-COURIER, No. 233 (22. Mai). — „Richard Wagners Andenken.“

Von Oskar Bie. „... Seine größte Eigenschaft ist die musikalische Erfindung. Sie ist unantastbar geblieben. Weit über seine dramatischen Inhalte hinaus. Hört man die Musik des ‚Ring‘ ohne Beziehung auf diese fragliche Götterwelt, so bleibt genug ewige Wahrheit darin. Es klingen die ewigen, die immer heutigen Dinge: Revolutionäres in jeder Gesinnung, alle Machtgelüste und alle Resignationen dieser Welt, die jeder auf sich, auf sein privatestes Leben beziehen kann. Jedes seiner Werke ist eine Bibel musikalischer Anschauungen: wie man Erlebnisse in Töne aufgehen lassen kann. ‚Tristan‘ für alles Chromatische, ‚Meistersinger‘ für alles Diatonische, der ‚Ring‘ für alle Weltgefühle. Unerschöpflich ist in diesen Bezirken seine Phantasie. Sie ist einer der größten Gestalter, Scher und Überwinder, die die Erde sah. Sie wird ihn weit überleben.“

VORWÄRTS (Berlin), vom 21. Mai. — „Richard Wagners Leben.“ Von Kurt Eisner.

„... Die Kunst ist für Richard Wagner durchaus nicht Ersatz des Lebens. Großes Erleben auf dem Theater — gewiß! Aber wichtiger dünkt ihm das große Theater im Erleben. So wird ihm die Revolution zum allerpersönlichsten Bedürfnis. Seitdem Richard Wagner für die Fürsten und Millionäre musizierte, ließ er seine Teilnahme an der Revolution immer mehr zusammenschrumpfen. Schließlich blieb nicht viel mehr übrig, als eine harmlos gefährliche Spielerei, aus unbefriedigtem Kunstdrang und für rein künstlerische Zwecke. Immerhin war nicht wegzuleugnen, daß er wegen Teilnahme an dem Dresdener Maiaufstand von 1849 steckbrieflich verfolgt wurde, und daß er viele Jahre hindurch als Flüchtling im Auslande leben mußte; auch die Tatsache war untilgbar, daß der Dresdener Hof sich allen Bemühungen seiner Freunde hartnäckig widersetzte, den Hochverräter zu begnadigen. Da Bayreuth bis zur Stunde sorgsam die Zeugnisse der revolutionären Betätigung Richard Wagners zurückbehält oder zurechtstutzt, fehlt es bisher an zwingenden Beweisen, daß Richard Wagner sich an den Barrikadenkämpfen persönlich beteiligt hat. Wir wissen aber, daß ein Brief Wagners an seinen Freund August Röckel das Beweisstück wurde, das diesen im Zuchthaus begrub... Freilich hat Wagner in seinen Lebenserinnerungen, die er Ende der sechziger Jahre seiner Gefährtin Cosima diktierte, all diese zahlreichen und unzweideutigen Bekenntnisse revolutionärer, sozialistischer, republikanischer und atheistischer Gesinnung verwirrt und verdunkelt, indem er die vor ihm liegenden Aufsätze jener Zeit in Wortlaut und Sinn übertünchte.“ „Das letzte Jahrzehnt seines Daseins gehört Bayreuth. Seine Reformphantasieen gewinnen im Festspielhaus eine Art von Verwirklichung, und im ‚Parsifal‘ will Wagner das letzte heilige Wort seiner künstlerischen Greisenandacht der Welt künden. Bayreuth wird zum Wallfahrtsort, und als Wagner am 13. Februar 1883 zu Venedig im Palazzo Vendramin am Canale Grande stirbt, scheint der kleine Kapellmeister aus Leipzig, der steckbrieflich verfolgte Hochverräter, der ausgepöbelte und verhöhlte Zukunftsmusiker, der liederliche Schuldenmacher ein Weltheiligtum, vor dem alles in Ehrfurcht erschauert.“

BAYRISCHE ZEITUNG (München), vom 21. Mai. — „Richard Wagner.“ Von Oskar Bie. „... Allerorten werden die ‚Meistersinger‘ am 22. Mai aufgeführt, als sein feierlichstes Vermächtnis. Sie sind seine beste Lebensbeschreibung und sein glücklichstes Bekenntnis. Es ist die Geschichte vom Kampf des Neuen gegen das

Philistertum, vom Sieg des jungen Herzens und der Ehrlichkeit, sei sie noch so heftig und übermutsvoll, über die Gewohnheit und das Schema. Es ist ebenso die schöne Anerkennung aller wertvollen und errungenen Tradition und die Lobpreisung der Phantasie und Poesie, die ein waches Träumen, ein Wahrtraumdeuten ist. Es ist mehr Ästhetik, als alle seine Schriften, mehr Bildung, als alle Historien und mehr inneres Leben, als alle Biographien. Es ist die Bibel werdender, gewordener und keimender, immer wieder trächtiger Musik. Es ist die Oper der Opern und das schönste Märchen deutschen Wesens, das je erfunden wurde. Ein einziges Monument von Volkskunst in unendlichen, kaum noch ganz übersehenen und übersehbaren Beziehungen, vor dem wir heute den Kranz niederlegen.“

NEUE FREIE PRESSE (Wien), vom 22. Mai. — „Richard Wagner. Hundert Jahre nach seiner Geburt“. Politischer Leitartikel. „... So wie alles an Wagner Reizsamkeit und Überspannung war, so hat sein Werk zu der Überspannung des Kulturbegriffes geführt, unter der wir leiden, zu einer aufs höchste radikalisierten Romantik, die kaum mehr den Rückweg zur Erde selbst, zu ihren Notwendigkeiten findet, zu dem, was uns in Wirklichkeit ‚erlösen‘ kann und erlösen muß. Heute bei der Jahrhundertfeier des Tages, an welchem Wagner zur Welt kam, muß jeder, auch der Gegner, sich vor seiner Größe neigen, vor der Opferkraft, die ihn so tief beseelte, vor seinem Willen, der nie anderes als Höchstes angestrebt hat und trotz aller Widersprüche immer der höchsten Idee gedient hat. Darin liegt sein Bestes und davor muß sich am allermeisten unsere Zeit beugen, die an Idealität beinahe zu verarmen droht. Richard Wagner ist trotz allem, was man sagen mag, noch immer heiße, zuckende Gegenwart, und die Zentenarfeier ist so, als sollte man einen Lebenden begraben.“ — „Zur 100. Wiederkehr von Richard Wagners Geburtstag“. Aphoristische Betrachtungen von Julius Korngold. „... Wagner in einigen Zeitungsspalten zu ‚würdigen‘ versuchen, hieße gleich dem Kinde in der Legende mit einem Löffel das Meer ausschöpfen wollen. Auch werden erst künftige Generationen seiner mit neuen Gedanken ‚gedenken‘ können und mit sichererem Empfinden. Dennoch durfte schon heute ... eines angedeutet werden: das Zurücktreten Wagners des Erziehers und die Apotheose Wagners des Musikers. Zu echter Popularität fortgeschritten, unterliegt der Musiker auch keiner Meinungsverschiedenheit mehr über seine Genialität, über seine epochale Bedeutung. Von diesem Musiker auch nur mit den kümmerlichsten Worten zu beginnen, werden wir uns wohl hüten. Aber das mag an diesem Tage bekräftigt sein, daß Richard Wagner als einer der originellsten musikalischen Erfinder zu gelten hat, als ein Schöpfer neuer, wenn auch in eigentümlichster Weise von dichterischen und malerischen Elementen befruchteter, dabei von heißem Erleben durchpulster musikalischer Schönheit. Nicht anders als die Meister der Klassik und Romantik, die er, wie wir heute erkennen, fortsetzt, ohne sie vom Thron zu stoßen, hält er das oberste Schönheits- und Ausdruckselement, das Melos, hoch, wahrt in neuer, dramatischen Bedürfnissen angepaßter Umbildung Grundformen alles organischen musikalischen Gestaltens, wie Wiederholung, Variation, Durchführung. Allen Opfern zu Trotze, die das Bündnis mit Wort und Szene fordert, triumphieren auch in dieser dramatischen Musik die ‚unveräußerlichen‘ Naturrechte der Tonkunst... Der Musiker des ‚Tristan‘, der ‚Meistersinger‘ reiht sich den größten Meistern der Tonkunst an. Die Jahrhundertfeier erlaubt ohne Phrase von seiner Unsterblichkeit zu sprechen.“

DIE ZEIT (Wien), vom 22. Mai. — „Richard Wagner.“ Von Max Graf. „... So stürmisch und krampfhaft ... Wagners Leben war, dessen Erschütterungen sich allen Zeitgenossen mitteilten, so großartig ist die imposante Ruhe seiner geistigen XII. 24.

Existenz. Es gibt nichts Stolzeres als dieses Bild geistigen Fortschreitens, dieses stetige Größerwerden, die Entwicklung immer neuer Kräfte, neuer Schönheit im Leben Richard Wagners. Vom ‚Holländer‘ bis zu seinem letzten Werk entfaltet sich die Phantasie Richard Wagners immer gewaltiger, jedes neue Werk ist eine Eroberung einer neuen geistigen Wirklichkeit, das Schaffen breitet sich immer mehr aus, dringt zu vorher unerschlossenen Tiefen vor, und hinter jeder Schönheit findet Richard Wagner, der wie Dante aus Hölle und Fegefeuer zum Glanze des Paradieses hinaufschreitet, eine neue, glühendere Schönheit. Von diesen geistigen und sittlichen Höhen aus gesehen, gewinnt das äußere Leben Richard Wagners einen neuen Anblick. Durch die stärkste Brandung seines Lebens, wenn die Wogen turmhoch über ihn hereinbrechen, trug der Meister das innere Ideal seiner Kunst, um dessentwillen er rang und kämpfte. Für dieses Idealbild flehte er bei Freunden und Frauen um Liebe, bat er um jenen unerschütterlichen Glauben, den er selbst in der Brust trug, und immer wieder konnte er wie Michelangelo sagen: ‚denn sie sind ohne Liebe‘, weil er als Künstler den Zwiespalt zwischen Ideal und Realität als tragisches Erlebnis empfinden mußte. Wer Verständnis hat für die Energie, mit der Richard Wagner seinem Ideal gelebt hat, für die Kraft, mit der er die Schwingen seiner Phantasie ausbreitete, für das Notwendige seiner Entwicklung, versteht auch die hohe Sittlichkeit, die sich in dem Glauben Richard Wagners an die Aufgabe der Vollendung gezeigt hat . . .“

FREMDEBLATT (Wien), vom 22. Mai. — „Richard Wagner.“ Von Adolf Weißmann. „... An den ‚Meistersingern‘ und am ‚Tristan‘ ... hängt Wagners Zukunft. Hier blüht jene wundervolle erotische Lyrik, die uns noch immer bezwingt. Hier hat die theatralische Poesie ihren Höhepunkt erstiegen. Wir werden mitgerissen auch ohne die raffinierte Stimmung von Bayreuth, die allein den . . . ‚Parsifal‘ hält und die auch den ‚Ring‘ halten kann. Wie sinkt überhaupt . . . alles seit Wagner Geschaffene vor ihm in den Staub! Wo ist der Geist, der sich ihm nicht zu eigen gäbe, der seinen Bann ganz abgestreift hätte! Was Wagner, der Philosoph, Wagner, der Volkserzieher, erträumt hat, ist nicht erfüllt, ja unerfüllbar. Und doch diese ungeheuren Wirkungen! Dem Musiker Wagner ist noch ein Säkulum ungebrochener Lebenskraft zu prophezeien.“

LEIPZIGER TAGEBLATT, vom 22. Mai. — „Richard Wagner und die Gegenwart.“ Von Ernst Frhr. von Wolzogen. „... Wir haben unter uns eine große Anzahl junger Talente, die sich bemühen, neue Wege einzuschlagen, sich von Wagner unabhängig zu machen; aber von einem Erreichen neuer Ziele kann immer noch nicht gesprochen werden. Wie das musikdramatische Kunstwerk der Zukunft aussehen wird, das bestimmt sein soll, den Bayreuther Meister aufs Altenteil zu setzen, das weiß heute noch niemand. Eines Tages wird es da sein als eine Selbstverständlichkeit, von dem Genie aus dem Geist der Zeit heraus und doch seiner Zeit voraus geschaffen. Aber auch dann wird Wagner keinesfalls erledigt sein, ebensowenig wie er etwa Beethoven erledigt hat. Er hat gelebt für alle Zeiten. Und wie jedem Richtung gebenden Genie gegenüber, so sollen auch Wagner gegenüber die Nachkommen lernen, seine Größe danach zu messen, was er Schlechteres vernichtete und neues Großes vorbereitete.“ — „Der ‚Zauber‘ der Kunst Richard Wagners.“ Von Richard Sternfeld. „... Es ist erklärlich, daß die Anziehungskraft, die von Wagners Dramen ausgeht, von Freund und Feind mit einem Zauber verglichen zu werden pflegt, denn sie äußert sich mit einer Stärke und Nachhaltigkeit, die an das Unerklärliche grenzen . . .“ „... ‚Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe‘, so lautet Wagners tiefstes Wort, und darin ist auch der tiefste Zauber seiner Kunst beschlossen. Wie könnte

der Zauber dieser Musik in Worte gefaßt werden? Sie erschüttert und ergreift; sie tröstet und erhebt, sie rührt an alle Triebe und Sinne des Menschen, sie ist wie ein überirdisches Wunder, das in diese Welt getreten ist, den Menschen zu künden von einem Reich, das nicht von dieser Welt ist, von einer Kunst, die zugleich deutsch ist und doch über alles Nationale sich erhebt in das Bereich des Heiligen und Göttlichen. Das sind die hehren Wunder der Wagnerschen Kunst, und sie werden ihre Zauber üben, solange es Herzen gibt, die mit Dank und Inbrunst dieser ‚heiligen deutschen Kunst‘ sich erschließen.“ — „Richard Wagner und Leipzig“. Von Eugen Segnitz. — „Die Erstaufführungen der Bühnenwerke Richard Wagners in Leipzig.“ Von Eugen Segnitz. — „Wagner und die Politik“. Von Arno Günther. „... Für Wagners Deutschtum spricht laut und vernehmlich sein Werk. Deutsche Kunst hat er seinem heißgeliebten deutschen Volke geschenkt. Um einer reinen deutschen, um einer idealistischen Kunst willen hat er sich zeitweilig in die Strudel des politischen Tageskampfes gestürzt. Republikanische, kommunistische, demokratische, monarchische Anschauungen schwankten bei ihm; in einem aber blieb er sich selbst getreu: Als Deutscher hat er sich stets zuerst bekannt, in den Sturmtagen des Revolutionsjahres nicht minder als in den Zeiten des abgeklärten, erfahrungsgesättigten Alters. . .“

NEUES PESTER JOURNAL, vom 22. Mai. — „Richard Wagner.“ Von —y. „... Die monoartistische Vorherrschaft Wagners ist gebrochen, und wir sehen eine künstlerische Entwicklungsmöglichkeit offen, da Wagner aufhören wird, ein Bedürfnis zu sein. Und diese Möglichkeit wird eintreten, wenn einmal das heiße Streben aller nachdrängenden Gestaltungskräfte erreicht ist: über Wagner hinaus, oder um ihn herum zu kommen. Denn immer fester wird die Erkenntnis, daß Richard Wagners Weltensieg ein Triumph für sich war. Daß nach der Jahrhundert Flucht sein Schaffen als die gigantischste Episode der Kunstgeschichte erscheinen wird. Die dramatische, die programmatische Musik dankt Richard Wagner eine ungeheure, ungeahnte Bereicherung der Formen, der Ausdrucksmittel. Aber im Geiste seiner stilistischen, künstlerischen Prinzipien hat das Revolutionswerk Richard Wagners keine Entwicklung gebracht. In drei Jahrzehnten nach dem Tode des Meisters hat alles deutsche, französische, ungarische Epigonentum auch nicht vorübergehend Wurzeln zu fassen vermocht. Und von Wagner weg, über ihn, scheint kein Pfad zu führen. Die spekulative Kunst Richard Strauß, die auf dem Boden romantischen Empfindens sich zu raffiniertester klangtechnischer Symbolistik zuspitzt, sie steht vor dem Bankrott. Der Bühnenkomponist Strauß führt nur ein Scheinleben von der Sensation Gnaden. Die impressionistische Stimmungsmusik, zu der die Franzosen die durch Wagner gewonnenen Anregungen sublimierten, wird wie eine farbige Wolke des Mißbehagens verschweben. Puccini, der über den zum Konversationsstil ziselerten Sprechgesang Wagners seine tropisch-giftigen, farbenreichen Melancholien gebreitet hatte, wirkt nur, wo er uns warme Menschlichkeiten näher zu bringen vermocht hatte. Aber auch dieser Zauber wird auskühlen. Der Weg muß um Wagner herumführen. Der erratische Block muß umgangen werden. . .“

KÖLNISCHE ZEITUNG, vom 22. Mai. — „Zu Richard Wagners Gedächtnis.“ „... Und die Musik bei Wagner, die Malerei, Skulptur, das Allkunswerk? Was das letztere anbetrifft, das heißt: das Aufgehen sämtlicher Kunstzweige in Wagners Drama, so handelt es sich dabei trotz Geheimrat Thodes beredter Vorträge um ein zu weit getriebenes Prinzip, auf dem Wagner ‚herumzureiten‘ liebte. Die Sonderkünste werden auch ferner zu bestehen und für sich zu wirken nicht aufhören. Aber unleugbar gewaltig sind die Anregungen, die Wagner den Malern,

namentlich den Landschaftern, mit der Erschließung der phantastisch geformten Gegenden unseres Vaterlandes gegeben hat. Unmittelbar ist sein Einfluß auf Musik und Szene gewesen, was zu bekannt ist, als daß es hier ausgeführt zu werden brauchte. Wagner wurde doch erst durch seine Beschäftigung mit der Poesie, durch seinen Drang, die leidenschaftliche Ausdruckskraft des Wortes zu steigern und sie durch das Orchester noch weiter zu klären und zu vertiefen, zum Musiker, und nun zeigt sich, daß dieser Nicht-nur-Musiker, zu der Steigerung der musikalischen Ausdrucksmittel durch die Großartigkeit seiner poetischen Stoffe angereizt, einen weit längern Weg zurücklegt — vom ‚Rienzi‘ zum ‚Parsifal‘ —, wie es je einem Nur-Musiker gelungen wäre. Weiter aber wird ersichtlich, daß Wagner das nur-musikalische Schaffen seiner und der nachfolgenden Zeit weit mehr befruchtet und in seinen Bann gezwungen hat, wie es je ein Nur-Musiker vermocht hat. . .“

HAMBURGER FREMDENBLATT, vom 21. Mai. — „Richard Wagner.“ Von Heinrich Chevalley. „... Eines ist sicher: alle diejenigen, die in kurzsichtiger Verblendung und in Unkenntnis historischer Notwendigkeiten in Wagner nicht nur einen Höhepunkt, sondern zugleich auch die letzte Möglichkeit allen musikalischen Seins erblicken, werden eine Enttäuschung erleben müssen. ‚Alles fließt‘; — auch in der Kunst gibt es keine unverrückbaren Grenzpfähle, keine endgültigen Abschlüsse. Die Tage der Alleinherrschaft Richard Wagners, die dem innersten Wesen des Wagnerschen Willens, der Universalität seiner künstlerischen Bildung und dem Gerechtigkeitssinn, der ihn nie verließ, widerstreben, die Zeiten der protzigen Rekordaufführungsziffern werden vorübergehen. Aber es bedeutet keine Abkehr von Wagner, sondern viel eher einen Weg zu Wagner, wenn man es allmählich lernt, neben ihm auch wieder die Meister, die er selbst liebte, auf deren Kunst seine Kunst sich aufbaut, und die er mit den flammenden Worten heiliger Begeisterung uns zum Teil erst neu geschenkt hat, so zu ehren, wie Wagner selbst sie geehrt wissen wollte, als er noch unter uns lebte . . .“

HAMBURGER NACHRICHTEN, vom 22. Mai. — „Richard Wagner.“ Ein Präludium zu seinem 100. Geburtstag. Von Ferdinand Pfohl. „... Die gewaltige moralische Kraft der Wagnerschen Tondramen ruht auf der beispiellosen Lebensintensität ihrer Musik. Die Musik wird im eigentlichsten Sinne ihre Wahrheit: eine Wahrheit von offenbarender Gewalt und unmeßbarer ethischer Wirkung. Im übrigen haben die Größe und Fülle ihrer Ideen, ihre Verknüpfung mit den Lebensfragen der Gegenwart und mit dem Nationalinteresse des deutschen Volkes, ihr Gesättigtsein mit urdeutschem Wesen und Geist, die Wärme ihres Naturempfindens, ihre ganz echte Religiosität diesen Werken eine Bedeutung gegeben, der sich auf dem Gebiet der dramatischen Kunst kaum irgend ein anderes Schaffen vergleichen läßt. Eine Renaissance des Germanentums, die jener hellenistischen Wiedergeburt der Antike an konzentrierter Kraft gleichkommt, hier dem Genie eines einzelnen, wie dort dem Genie vieler entsprungen. Ein europäisches Ereignis und ein Kulturerfolg, dessen Wirkung auch auf fernste Zeiten sich nicht verwischen wird, selbst wenn ihre fabelhafte Steigerung, ihre Ausbreitung über alle Nationen schon den Höhepunkt erreicht und die allmählich sinkende Linie eines natürlichen Decrescendo bereits wieder zum Wellental hinabführen sollte. . .“ „... Es ist nicht anders möglich, als daß der Schöpfer des ‚Lohengrin‘, der ‚Nibelungen‘, des ‚Tristan‘, der ‚Meistersinger‘, des ‚Parsifal‘ auch als Mensch groß, als Persönlichkeit tief und zusammenfassend war. A priori muß man es glauben, weil das Gegenteil etwas unfassbar Entsetzliches und Grauensvolles sein müßte. Es gibt nur ein einziges Kapitel im Leben Wagners, in dem seine klare Erscheinung von dämmerndem Zwielficht beschattet wird; in dem wir die Psychologie seines menschlichen Handelns nicht ganz

mit der Pflicht des höheren Menschen in Einklang bringen können; in dem wir auf Ungelöstes, Rätselhaftes stoßen: das Wahlverwandschaftsproblem zu Cosima und die Stellung Wagners zu Hans von Bülow, seinem tapferen und ergebenen Freund, weisen auf die eine Tatsache im Leben und in der Erscheinung Wagners hin, die einzige, die vielleicht der schonenden und verzeihenden Liebe bedarf. Cosima war eine Unentbehrlichkeit seines Lebens geworden; Wagner bedurfte ihrer zu seinem Glück und um des künftigen Sohnes willen. Aber der Weg zu diesem Glück hätte ein anderer sein können.“

NEUE ZEITUNG (Straßburg i. E.), vom 19. Mai. — „Was Richard Wagner uns war — was er uns ist.“ Von Rudolf Louis. „... Können wir heute noch ‚Wagnerianer‘ sein? Kaum mehr in demselben Sinne, wie wir es vor einem Vierteljahrhundert gewesen waren. Aber in einem anderen, besseren und gereinigten Sinne sollten wir es freilich immer noch sein und immer auch bleiben. Johann Friedrich Herbart hatte sich am Schluß der Vorrede zu seiner ‚Allgemeinen Metaphysik‘ einen Kantianer genannt, aber einen ‚Kantianer vom Jahre 1828‘. Ebenso müßte denen, die mit ihrem ganzen künstlerischen und geistigen Menschen durch Wagner hindurchgegangen sind, die wissen, daß ihr Verhältnis zu Wagner nicht mehr dasselbe sein kann wie ehemals, da er ihnen der einzige, infallible Meister war, die aber auch nichts von dem verlieren möchten, was ihr Wagnerianertum ihnen geschenkt hat — ihnen müßte als Ideal vorschweben der ‚Wagnerianer von 1913‘. Einer, der dem Meister nicht mehr in dogmatischer Gebundenheit, sondern in voller kritischer Freiheit gegenübersteht, der aber auf den Namen eines Wagnerianers deshalb nicht verzichten will, weil er in unauslöschlicher Dankbarkeit sich bewußt ist, wieviel von dem Allerbesten und Tüchtigsten, was er besitzt, durch die innige Beschäftigung mit dem Bayreuther Meister in ihm zum Keimen und Wachsen kam. Wenn die Gesamterscheinung Wagners, die Einheit von Dichter, Denker und Musiker, uns nicht mehr dasselbe sein kann, was sie uns dereinst einmal war, wo sie uns das Gesetz gab, nach dem wir uns in unserem Dichten, Denken und Musizieren unverbrüchlich richteten, so werden wir darum doch nicht dieser unerhörten geistigen Personalunion unsere staunende Bewunderung versagen und bei ihrem Anblick immer wieder die stolze Freude empfinden, die uns überall erfüllt, wo wir durch ein seltenes Wunder das Unglaubliche verwirklicht sehen, daß ein Mensch ins Übermenschliche hineinragt, ein Sterblicher Gaben in sich vereinigt, von denen jede für sich allein schon Auszeichnung genug wäre. Daß Wagner als Denker nicht dasselbe war, was er als Künstler gewesen ist, und daß der Dichter in ihm nicht entfernt an den Musiker heranreicht, das bezweifelt heute niemand mehr. Ja, ich glaube, es ist von einem vernünftigen Menschen überhaupt noch niemals ernstlich bezweifelt worden. Und wenn der Wagnerianer von ehemals bisweilen so tat, als ob er den Dichter Wagner dem Musiker vorziehe und den Theoretiker höher schätze als den Künstler, so geschah das im Grunde doch wohl nur infolge einer ins Extreme gehenden Opposition gegen die Übelwollenden und Unverständigen, die von den Leistungen Wagners als Dichter und als Denker gar nichts wollten gelten lassen . . .“

FRANKFURTER ZEITUNG, 57. Jahrgang, No. 140 (22. Mai). — „Richard Wagner.“ Von Paul Bekker. Nicht jeder Künstler „ist primitiv, an elementarer Kraft reich genug, um ohne die Hilfe anderer die eigene Welt schaffen zu können, nicht jeder ist so voll der Phantasie, um die Wirklichkeit entbehren und das Unwirkliche glaubhaft machen zu können, und nicht jeder ist frei genug, um das Zeitlose, Ewige in Ideen fassen zu können. Wir haben viele, die es versuchten und die wir um dieser mehr oder minder geglückten Versuche willen achten. Richard

Wagner war einer der ganz wenigen, die alles in sich vereinigten: die primitive schöpferische Urkraft, die gestaltende, der Wirklichkeit abgewandte Phantasie, die Ideenkraft des Zeitlosen. Darum ist Wagner einer der größten Künstler, die gelebt haben — Künstler in des Wortes umfassendster Bedeutung: eine Erscheinung, deren ganzes Dasein, Tun und Wirken unter dem dämonischen Zwang ihrer Sendung stand und deren Bedeutung sich nicht in dem erschöpft, was wir gemeinhin ihr Werk nennen, sondern aus der Zusammenfassung von Menschentum, Schaffen und kulturschöpferischer Kraft sich ergibt. In der gegenseitigen Durchdringung und restlosen Vereinigung dieser drei künstlerischen Wirkungselemente zu einer Wesenseinheit ruht das Geheimnis der welterobernden Größe des Wagnerschen Genius.“ „Wenn man versuchen wollte, die Summe der geistigen Kräfte und Leistungen, die ganze, während des vorigen Jahrhunderts in Deutschland geförderte produktive Arbeit auf die denkbar einfachste Formel zu bringen, so bleiben als Resultat zwei Führernamen: Goethe und Wagner. Es sind zwei Welten, die diese Namen einschließen, politisch, künstlerisch, religiös, ethisch die beiden Pole des gewaltigen Komplexes von Fähigkeiten, Ideen, Taten, den wir als das 19. Jahrhundert bezeichnen. Aber gerade in ihrer Gegensätzlichkeit bezeichnen sie das volle Ausmaß dessen, was erstrebt und geleistet worden ist, bilden sie die beiden Endpunkte der geistigen Bewegung, zwischen denen wir heut noch in Ermangelung eines neuen festen Haltes hin- und herschwanken.“ „... Man kann darüber im Zweifel sein, ob die Wirkung Wagners, wie wir sie heute spüren, in jeder Beziehung so günstig ist, daß wir die Weiterentwicklung alles dessen, was er uns gegeben hat, auf die Dauer als wohlthätig und fördernd empfinden würden. Das im engeren Sinn Subjektive seines Schaffens ist es in erster Linie, das zum Einspruch herausfordert, sobald es über die subjektive Geltung hinaus zur Grundlage allgemein gültiger Theorien erweitert werden soll. Die Wagner nachfolgende Produktion namentlich hat das spüren und aus ihren Erfahrungen die Lehre ziehen müssen, daß eine Fortführung oder gar Steigerung der künstlerischen Ideen Wagners in gerader Linie unmöglich ist. Sie hat erkennen müssen, daß die Form des Musikdramas wohl eine Kulturtat von faszinierender Genialität ist, daß aber das Geheimnis seiner Konzeption mit seinem Schöpfer begraben wurde. Und es wird eine Zeit kommen — vielleicht ist sie gar nicht so fern — in der wir, ohne die kulturelle Bedeutung dieses Musikdramas zu unterschätzen, in ihm nicht mehr, wie heut noch, den Mittelpunkt unseres künstlerischen Lebens erblicken, sondern uns von dem großen Synthetiker und sentimentalischen Romantiker Wagner hinweg anderen Idealen zuwenden. Vielleicht erleben wir gerade jetzt, nach einer Periode bedingungsloser, auf falschen Maßstäben ruhender Bewunderung eine Zeit der kritisch-polemischen Betrachtungen, und vielleicht wird erst nach der Überwindung dieses Stadiums die Zeit gekommen sein, Wagner als geschichtliche Erscheinung richtig zu erkennen und zu bewerten. Wie aber auch die Stellung späterer Generationen Wagner gegenüber sein mag: bleiben wird die Idee der großen Persönlichkeit, die in ihrem Leben, in ihren Werken und ihrem Wirken sich ein Denkmal gesetzt hat, das durch die Jahrhunderte ragt.“

Willy Renz

Schluß folgt

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

293. Robert Lach: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig 1913.

Im Anfang war die Tat. Wenn die historische Wissenschaft der Musik die Gleichstellung mit jener der Sprache, der Poesie und bildenden Kunst, mithin ihre volle Einreihung in den Universitätsbetrieb anstrebt, so hat der Gelehrte dazu kein besseres Mittel, als Arbeiten zu liefern, durch welche die Gerechtigkeit, ja die moralische Notwendigkeit einer solchen Gleichstellung offenkundig wird. Dazu muß er, wie Robert Lach, außer seinem fachwissenschaftlichen Apparat die Grundbegriffe der Entwicklungslehre überhaupt und der Kunstentwicklung im besonderen beherrschen und so die Musik dem großen Ganzen der organischen und überorganischen Wissensgebiete angliedern.


Einen auch nur annähernden Begriff von dem Inhalt des in diesem Sinne hochbedeutenden Werkes zu geben ist hier nicht möglich; wer zum Fach gehört oder sich ihm zu widmen beabsichtigt, wird sich ohnedem näher damit beschäftigen. Sein Umfang ist ungewöhnlich (XV und 736 S. gr. 4 und 98 S. Notentafeln), aber mehr als ein Umstand erleichtert seine Kenntnisnahme. Der Autor (Leiter der Musikaliensammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien) verzichtet bei den umfangreichen Notenbeispielen auf alles altschriftliche Wesen, die gelegentliche (meines Erachtens auch dort unnötige) Benützung alter Schlüssel ausgenommen. Er bewahrt große Übersichtlichkeit; jeder einzelne der meist sehr klar disponierten Abschnitte ist nicht einmal äußerlich lang und sein Zusammenhang mit den vorhergehenden sofort deutlich zu erfassen. Endlich sind die immer wiederkehrenden formalen Grundbegriffe, wie z. B. der Gegensatz der psalmodierenden Vertonung (mehrere Silben auf eine Note) und der melismatischen (mehrere Noten auf eine Silbe) meist einfacher und plastischer Art. Nur Leser, denen der Gegensatz des quantifizierenden und akzentuierenden Prinzips nicht vertraut ist, müssen sich die elementare Erklärung anderswoher verschaffen.

Im Vergleich und inneren Zusammenhang mit der Entwicklung der Sprache, der primitiven Poesie und bildenden Kunst, an der Hand eines erstaunlich reichen, mit wahren Bienenfleiß und ordnendem Scharfsinn zusammengetragenen Materials führt Lach die Linien der ornamentalen musikalischen Form von den Urelementen der tierischen, kindlichen und in erster Linie der völkischen tonalen Lautäußerung an durch alle Stufen des Fortschritts bis ins 18. Jahrhundert hinein, andeutungsweise selbst bis zur Gegenwart. Als die drei orientierenden Momente dieser Entwicklung markiert er die ineinander übergehenden des primitiven, primär-ästhetischen und konstruktiven (architektonischen) auf melodischem und rhythmischem Gebiet, die auch die Richtlinie für jede einzelne der historischen Evolutionsstufen angeben, mit Einschluß der periodisch wiederkehrenden scheinbaren Rückschläge. Mehr als die Hälfte nimmt der mittlere, historisch-genetische Hauptteil ein, der inhalt-

lich eine strenge Scheidung vom ersten, formal-analytischen und dem dritten, systematischen, dem Wesen des Stoffes gemäß natürlich nicht durchführt; doch dient diese Dreiteilung der Übersicht und dem schnellen Nachschlagen bei Anknüpfungen an Vorhergehendes. Das mehr als 80 Seiten umfassende, überaus sorgfältig geführte Sachregister macht es im Verein mit den einläßlich gehaltenen Literaturangaben unter dem Text möglich, alle gewünschten einzelnen Tatsachen und Zusammenhänge rasch aufzufinden, die sich aus dem enormen musik-ethnographischen und formengeschichtlichen Material und seiner Verarbeitung ergeben. Dabei bleibt sich der Autor stets bewußt, daß in der großen Aufgabe unserer Zeit, der Schaffung einer Entwicklungsgeschichte der musikalischen Formen, sein Werk, wie ja schon aus dem heutigen Begriff der Wissenschaft hervorgeht, noch nicht die Bedeutung des Zusammenfassenden und Abschließenden haben kann. Aber ohne Zweifel hat er damit seinen Namen denen der besten angereicht; auf lange Zeit hinaus wird kein Fachgenosse diese Arbeit übersehen dürfen, und von ihr aus kann eine reiche Fülle von Anregung und Anleitung zu den mannigfachsten orientierenden Studien und selbständigen Untersuchungen ausgehen. In den Notenbeispielen hat sich Lach, wohl zugunsten der stofflichen und räumlichen Abgrenzung aller Textbeischriften und größtenteils der instrumental-technischen Angaben, Applikaturen usw. enthalten. Und hier kann nun ein vielseitiges formengeschichtliches Studium einsetzen. Die praktische Handhabung der in Museen vorhandenen exotischen Instrumente, vor allem der Holzinstrumente, kann uns die technische Veranlassung der primitiven Ornamentik näherbringen, indem hierbei die von den drei mittleren Fingern, als den beweglichsten, zu bedienenden Tonlöcher den leichtesten raschen Tonwechsel bedingen, die für unser Ohr unreinen Intervalle aber sich aus den wohl nur nach Augenmaß und Symmetrie angebrachten Tonlöchern erklären. Auch der Zusammenhang zwischen dem Tanz der Naturvölker und ihrer Musik wird nach den bloßen Andeutungen des Autors noch zu eingehendem Studium anregen. Für die Ergänzung im Bilde der musikalischen Entwicklung des ambrosianischen und gregorianischen Kirchengesangs durch die einschlägigen Texte findet der Studierende in Riemanns großer Musikgeschichte die methodischen Hinweise. Auch in bezug auf den Einfluß der historischen und ethnographischen Stufen der Gesangstechnik konzentriert der Autor seine Darstellung auf die Entwicklung der musikalischen Form als solcher. Selbst das Moment der technischen Schwierigkeit, die für Völker mit rauhem Klima und metartigen Getränken in der von ungefügter Kehle versuchten Ausführung der reinen Melismen bestand, und der Erleichterung dieser Ausführung durch Unterlegung von Textsilben unter die meisten Noten bei Bildung der Sequenz wird nicht stark hervorgehoben.

Im einzelnen ist natürlich manche Diskussion über Zusätze oder Einschränkungen möglich, woraus sich ergibt, daß man bei der Aufstellung von Analogieen zu Entwicklungsgesetzen kaum zu vorsichtig sein kann. So wenn der Autor als

Bestätigung für den Satz, daß das entwickelungsgeschichtlich Früheste auch am ehesten wieder verschwindet, die Erscheinung der bloßen Tonwiederholung bei den Naturvölkern als Moment primitiven Gefallens anführt. Wir finden aber diese noch z. B. in unseren Bierkonzerten im Solissimo der ersten Trompete beim sogenannten

Tontropfen () usw., solange der Atem reicht; auch im kirchlichen Psalmodieren hat sie sich ja erhalten, und selbst das beliebte, auch in modernsten Werken oft sehr lange Tremolo einer einzelnen hohen Violinnote dürfte ihr nicht fernstehn. In seiner evolutionistischen Grundanschauung, die aber nicht als Voraussetzung, sondern als Folgerung seiner Studien auftritt und daher von deren außerordentlichem Werte in keinem Fall etwas nimmt, scheint mir Lach zu weit oder mindestens zu sehr ins abstrakt Philosophische zu gehen. Die Entwicklung der Musik wie aller Kunst ist ihm ein von aller subjektiven, willkürlichen Beeinflussung seitens der einzelnen historischen künstlerischen Individualitäten gänzlich unabhängiger, nach Naturgesetzen rein objektiv, mit eherner Notwendigkeit sich vollziehender Naturprozeß. Diese Ausdrucksweise wird dem gewiß oft bestimmenden Einfluß der genialen persönlichen Begabung wie der des Einzelschicksals und -erlebnisses ihres Trägers nicht gerecht, der doch schon in der Sprache, gewiß aber in jeder Art von Kunst für die Tatsache, die Zeit und die Folgen des Eintretens von Fort- oder Rückbildungsvorgängen von Bedeutung ist. Und schließlich wissen wir ja doch nur vom Wirklichen, nicht vom „Notwendigen“.

Dr. Max Steinitzer

294. Hugo Botstiber: Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Herausgeg. von H. Kretzschmar. Bd. IX). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 6.—)

Botstiber faßt hier die historische Entwicklung der Ouvertürenform als erster zusammen. Seine Aufgabe gliederte sich im wesentlichen dahin, die Zeit vor der Herrschaft der Sonatenform, diese selbst und die Epoche zu betrachten, in der die Komponisten von der klassischen Form loszukommen trachteten, ohne freilich den Zusammenhang jemals ganz zu verlieren. Die Art, wie Botstiber sein Thema angefaßt und durchgeführt hat, verdient alle Anerkennung. Man wird vielleicht rügen wollen, daß er öfter vom rein historischen Darlegen auf das Gebiet ästhetischen Wertens übergegangen ist und bei solchen Spekulationen da und dort wirklich lange verweilt. Indessen ergab sich das durch den Charakter der Programm-Ouvertüre ganz von selbst. An Einzelheiten Kritik zu üben, kann nicht Sache einer kurzen Anzeige sein. Immerhin sei wenigstens ein Satz der Einleitung herausgehoben. Wenn jedes Motiv einer Oper einer gewissen Stimmung entspringt, so wird es, wenn von einem Meister herrührend, „die Wirkung haben, im Hörer denselben Gefühlsinhalt auszulösen, dem es seine Entstehung verdankt“. Wenn also eine Ouvertüre solche Motive enthält, so wird der Zuhörer auf jene Erregungszustände vorbereitet, die das Drama bedingen. Ich halte das für absolut falsch. Dem Komponisten, der

vielleicht als Abschluß der Oper eine Ouvertüre schreibt, sind alle die Gedankenketten, die ihn zur Formulierung eines Motives in einer bestimmten Form gedrängt haben, gegenwärtig, dem Hörer nicht; der vernimmt nur das Resultat dessen, was der Komponist gefühlt und gedacht hat. Er legt, indem er dem ihm unbekannten Drama innerlich folgt und sich die Gründe zur besonderen Formulierung der Motive nach und nach klar macht (am Entwicklungsgange des Dramas eben), den umgekehrten Weg zurück, den der Komponist gegangen ist.

Die Literatur ist im ganzen sorgfältig benutzt worden; manchmal wünschte man eingehendere Angaben; Graupner hätte nicht übergegangen werden dürfen. Als ganzes genommen verdient die Arbeit als eine fleißige und reichen Aufschluß gebende die Beachtung der Fachgenossen.

Wilibald Nagel

295. P. Gregor Molitor O. S. B.: Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien. Lehrbuch zum Gebrauche an Konservatorien, Seminaren und Kirchenmusikschulen sowie zum Selbstunterrichte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 3.—)

Der Nachdruck ist im Titel auf das Wort diatonisch zu legen. Demgemäß will das Lehrbuch auch aus diesem Gesichtspunkte heraus gewertet sein. Nimmt man einmal an, daß die diatonische Harmonisation des Chorals die einzig zulässige sei — über die Berechtigung dieser Ausschließlichkeit soll damit kein Urteil abgegeben, sein — so ist die Fassung des Lehrbuches eine durchaus glückliche zu nennen, besonders deshalb, weil der Verfasser, im Bereiche der einmal gewählten Schranken, die größte Freiheit zu wahren bestrebt ist und so der Gefahr entgangen ist, der so manche Lehrbuchverfasser anheimfielen, denen im Eifer der Verteidigung ihrer Ansichten und ihrer Regeln — die meist mit nackten Verboten ganz unangenehme Ähnlichkeit hatten — das Lehrbuch unter der Hand zum Wehrbuche wurde; welch letzterer Art sich lediglich das eine Gute nachsagen läßt, daß es sich nach ihnen so prächtig bequem doziere. Der erste Teil des Werkes behandelt die Choralbegleitung von ihrer diatonisch-harmonischen Seite und bringt, diesem Zwecke entsprechend, eine gut gelungene Einführung in den Kreis der Kirchentonarten, während der zweite Teil sich mit dem Rhythmus der Choralbegleitung befaßt und gleichfalls manche künstlerisch-pädagogisch glückliche Winke birgt. Warum der Verfasser, da er sonst alle umstrittenen Fragen, und mit Recht, beiseite gelassen hat, sich eine verhältnismäßig so ausgiebige Polemik gegen das Chroma in der Choralbegleitung gestattet, ist nicht recht ersichtlich; der Titel seiner Publikation hätte ihm keine Notwendigkeit dazu auferlegt, ihn vielleicht eher davon dispensiert. Man wird ja ganz selbstverständlich und gern zugeben, daß gerade aus pädagogischen Rücksichten die rein diatonische Begleitung für ein Lehrbuch an erster Stelle, wenn nicht allein, in Frage kommt. Im Ganzen genommen ist das Buch eines von denen, die ihren Zweck erfüllen, was in unseren Tagen wahrlich kein geringes Lob bedeutet. Nebenbei, wem die hübsche Form nicht genügt, in der die

Kirchentonarten in vielen der landläufigen Harmonielehren abgewandelt werden, der kann hier finden, was er braucht, eine leichtverständliche, über allen Zweifel sachkundige Einführung in dieselben. Was er davon profitieren könne, wird ihm aus Meister Brahms' Beispiel bekannt sein. Der Profanmusiker findet hier auch noch allerlei anderes beieinander, das er sich sonst von überallher mühsam zusammensuchen muß. Möge darum das Buch auch von den Konservatoriumsleitern nicht übersehen werden.

Joh. Hatzfeld

296. **Rudolf Rudolz:** Die Registriekunst des Orgelspiels in ihren grundlegenden Formen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 2.—.)

An einem wirklich umfassenden „Versuch über die wahre Art, die Orgel zu spielen“ fehlt es zurzeit noch. Von den zahlreichen Büchern über die Orgel, selbst von der Mehrzahl der Orgelschulen wird der eigentliche Kern der Orgelkunst in der Regel nur flüchtig berührt, geschweige denn daß darin die Grundsätze des Orgelregistrierens, sowie die sinngemäße Ausnutzung der registrierten Stimmen zum plastischen und vielfarbigen Vortrage in ein geordnetes System gebracht würden. So bleibt es meist bei einer Beschreibung von Einzelheiten mehr zufälliger Natur, wie etwa der Mischung dieser oder jener Registerfarben, die vielleicht nachahmenswert und im einzelnen Falle von Nutzen sein kann. Es hat fast den Anschein, als ob die bedeutenden Lehrer des Orgelspiels sich darauf beschränkten, nur durch die Praxis des persönlichen Unterrichts die Geheimnisse der Kunst an ihre Schüler weiter zu geben. So wenig jemand vom Unterricht nach Büchern alles Heil für die Kunst erwarten wird, so sehr bleibt es dennoch wünschenswert, wie für alle anderen Disziplinen, auch für die Orgelkunst schriftlich fixierte grundlegende Anleitungen zu besitzen, um so mehr als die Mehrzahl der Komponisten darauf verzichtet, nähere Angaben in ihren Werken zu machen. Eine Quelle der Belehrung und Anregung nach dieser Richtung sind die Bearbeitungen Karl Straubes (Alte Meister, Bachs Orgelwerke), aus denen der intelligente Studierende sich ein System abzuleiten vermag. Ganz an der richtigen Stelle nun setzt die vorliegende Schrift von Rudolz ein, die in der Erkenntnis verfaßt ist, daß es bei solchen Ausnahmen, wie es die Straubeschen Bearbeitungen sind, nicht bleiben dürfe.

Bei der Verschiedenheit der Orgeln nach Größe, Intonation und Aufstellungsort — man kann ja getrost behaupten, daß es nicht zwei gleiche gibt —, erscheint auf den ersten Blick die Schwierigkeit von vornherein größer, allgemeine Richtlinien für ihre künstlerische Behandlung zu geben. Dem künstlerischen Instinkt, der Intuition und dem Feingefühl des einzelnen Organisten bleibt noch ein weiter Spielraum überlassen: immerhin ist für alle, die in der Orgel nicht den Affen des Orchesters erblicken, die „Idee der Orgel“ eine so einheitlich klar umrissene, daß auch angesichts der angedeuteten individuellen Verschiedenheiten eine systematische Darstellung der grundlegenden Formen der Registriekunst als durchaus möglich und wertvoll anzusehen ist. Das Buch von Rudolz

Rudolz ist ein Anfang, wie der Verfasser selbst zugibt. Ein sehr verheißungsvoller, der die schönsten Aussichten daraufhin eröffnet, daß es Rudolz in absehbarer Zeit vorbehalten sein wird, eine fühlbare Lücke durch ein ausführliches Werk von der gleichen streng-wissenschaftlich logischen Anordnung und ruhigen Klarheit wie das vorliegende auszufüllen. Es wäre verfehlt in dem Buche eine Art Lexikon zu erwarten, in welchem man nach bequemen Rezepten für die Registrierung einer beliebigen Literaturstelle nachschlagen könne. Der besondere Wert des Buches liegt vielmehr in seiner induktiven Anlage und dem streng systematischen Aufbau begründet, so daß der intelligente Spieler bei aufmerksamem Studium desselben zum mindesten fruchtbringende Anregung und Hilfe zur Lösung der mannigfachen Einzelaufgaben der Praxis gewinnen wird.

Rudolz beschränkt sich in seiner Darstellung gänzlich auf die „primären“ Ausdrucksmittel der Orgelkunst, d. h. die bei (während des Spieles) unveränderter Registrierung auf einer dreimanualigen Orgel lediglich durch vollkommenen oder teilweisen Manualwechsel, durch Anwendung der Koppeln (am besten als Pedaltritte angelegt) und des Jalousieschwellers zu ermöglichen sind. Er trifft damit dasjenige, was dem wirklichen Künstler an der Orgel geläufig und selbstverständlich ist. Denn es widerspricht dem Begriff der Orgelkunst — so verbreitet diese Vorstellung vom „Registrieren“ auch sein mag — möglichst viel an der Registrierung ohne innere Notwendigkeit während des Spieles zu ändern, womöglich mit Hilfe einer zweiten eingedrillten Person, und auf diese Weise ein zusammenhangloses buntscheckiges Vielerlei an Farben vorzuführen, dem jeder Ausdruck und die Architektonik des Stückes zum Opfer fällt. Daß durch die Betonung des „Einfachen“ noch lange nicht der Einseitigkeit und Monotonie das Wort geredet wird, versteht sich von selbst. Auf Einzelheiten einzugehen, würde hier viel zu weit führen, es sei daher nur festgestellt, daß jeder Studierende des Orgelspiels aus dem vorbildlich klaren, die Ästhetik der Orgel in knappen Zügen zeichnenden Buche großen Gewinn ziehen wird. Auch der reife Künstler wird das Buch nicht ohne mancherlei Anregung aus der Hand legen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

297. **Richard Dannenberg:** Katechismus der Gesangskunst. Verlag: Max Hesse, Leipzig 1912. (Mk. 1.50.)

Dannenberg's Katechismus der Gesangskunst, der nun in vierter, umgearbeiteter und vervollständigter Auflage vorliegt, enthält in übersichtlicher Anordnung und anschaulicher Darstellung so ziemlich alles, was der Sangesbeflissene zu wissen braucht, natürlich in stark zusammengezogener Form. Mancher Schüler wird sich aus dem Buche Aufschluß holen können über Dinge, die ihm unklar geblieben sind, und manchem Lehrer mag der Katechismus eine Richtschnur beim Unterricht sein, besonders im Beginne seiner Lehrtätigkeit. Das wertvollste in den Ausführungen des Verfassers liegt meiner Ansicht nach darin, daß er nicht nur sagt: so muß es gemacht werden, so ist es richtig, sondern er gibt auch den Grund an, warum es so

gemacht werden muß, und auch die üblen Folgen, wenn man es anders macht. Bei den Fehlern wiederum sagt er nicht nur: das ist falsch, sondern er sagt auch hier den Grund und gibt zugleich an, wie man den und den Fehler vermeiden könne. Was er von der Physiologie der Tonbildung sagt, ist ausnahmslos richtig bis auf einen Punkt; seine Behauptung nämlich, daß die „oberen Stimmlippen“, die sogenannten falschen oder Taschenstimmlippen „als mit-schwingend und den Klang verstärkend“ mitwirken, wird mir von verschiedenen ärztlichen Seiten als nicht zutreffend bezeichnet. Die Angaben über den Ausgleich der Register sind vortrefflich und es hätte vielleicht bei den gesamten Übungsbeispielen mehr darauf geachtet werden können, den Weg von oben nach unten zu nehmen. Beherzigenswert sind seine Worte über die Gefahr des Chorgesanges, besonders in der Schule, und über die Dauer und Gründlichkeit des Gesangsstudiums überhaupt. Was der Verfasser über die so wichtige Führung des Atems sagt, ist durchaus richtig; er hätte sogar in der Vortragslehre, bei der Besprechung langer Atemstellen, noch eindringlicher auf den ersten der Reineckeschen Lehrsätze: „halte den Atem zurück!“ hinweisen können. Wäre der Verfasser bei der Bildung der Vokale von ihrer Form bei tonlosem Sprechen ausgegangen, wäre er nicht zu der Behauptung gelangt, daß das geschlossene *i* und *e* „von Natur am meisten vorne im Munde ihren Sitz haben“, da doch die Zungenvokale notwendigerweise weiter zurück im Munde entstehen müssen, wenn man sie auch nachher bewußt nach vorne schieben kann. Die Ansicht des Verfassers: „die beiden Vokalformen von *a* und *ä* kann man bei getragenerm Sprechen und beim Singen nicht unterscheiden; ebenso ersetzen wir die offenen Formen von *ü*, *i* und *u* durch *ö*, *e*, *o*. Sprich also das *ü* in ‚schütz‘ wie *ö* in ‚schön‘, ebenso ‚sich‘ wie ‚seht‘, ‚Rum‘ wie ‚Rom‘, den Unterschied kennzeichnet nur die Schärfe des nachfolgenden Konsonanten“ ist mir nicht verständlich. Auch der Meinung, daß Mundwinkel und Lippen bei *o* und *u* nicht vorgeschoben werden dürfen, vermag ich mich nicht anzuschließen, im Gegenteil, meiner Ueberzeugung nach ist ein klingendes *u* niemals mit zurückgezogenen Lippen zu erzielen. Mit Recht warnt der Verfasser besonders vor dem leider sehr verbreiteten Fehler, nach den Vokalen *i* und *e* das End-*r* nach *a* nur abzulauten. Mit aufrichtigem Bedauern habe ich in dem Buche den alten Satz gefunden: „wird die Melodie im Zeitmaße beschleunigt, so wird sie auch im Stärkegrade gesteigert, und umgekehrt.“ Schade! das hätte nicht kommen dürfen. Die Ausstattung des Büchleins ist einfach, aber gut, nur auf die sehr zahlreichen Druckfehler hätte der Herr Korrekturleser ein liebevolleres Auge werfen sollen. Alles in allem eine sympathische Arbeit, die man mit bestem Gewissen empfehlen kann.

Hjalmar Arlberg.

298. Ernst Barth: Die Hygiene der menschlichen Stimme. Verlag: Georg Thieme, Leipzig 1913. (Mk. 2.—)

Als ich vor mehr als Jahresfrist an dieser Stelle Ernst Barths großes Werk: „Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene

der menschlichen Stimme“ besprach, hielt ich die Anregung für angebracht, den letzten Teil separat herauszugeben. Während sich nämlich der erste vorwiegend an den Stimmphysiologen und -pädagogen, der zweite ausschließlich an den Arzt wendet, bildet der dritte vorzugsweise das, was der ausübende Sänger braucht. Für ihn ist die Beantwortung der Frage wichtig, wie er sich seine Stimmorgane möglichst lange und ungestört gebrauchsfähig erhält, und wie er deren Leistungsfähigkeit durch Vermeidung jedes irrationellen Gebrauchs sogar fortwährend steigern kann. Auf diese und alle andern hier einschlägigen Fragen gibt Barth erschöpfende Auskunft. Um die Fülle des behandelten Stoffs nur andeuten zu können, müßte man eigentlich das ganze Inhaltsverzeichnis hierhersetzen; da dies nicht geht, so seien wenigstens die Kapitel über den „Einfluß des Singens auf den stimmbildenden Apparat und die oberen Luftwege“ und über „Die allgemeinen Grundsätze der Übungshygiene“ hervorgehoben. Der Verlag hat mit der Veranstaltung dieser Separatausgabe zweifellos einen dankenswerten Akt buchhändlerischen Idealismus vollbracht, indem er auch dem minderbemittelten Sänger die Beschaffung eines für ihn unschätzbaren Werkes ermöglichte.

Dr. Fr. B. Stubenvoll

299. C. P. Green: Some Aspects of Chinese Music etc. Verlag: William Reeves, London.

Ein sauber gedrucktes Büchlein in 8°, aber mit Gedanken höchstens in 12°. Wohl weniger für tief Schürfende, als für Menschen, die gern hier und da herumnaschen, bestimmt, aber sicher kein Buch für Musikkenner. Auf das „etc.“ des Titels ist besonders zu achten. Es enthält davon weit mehr als von chinesischer Musik. Von dieser zwei Kapitel, dazu eine sehr bescheidene Schilderung der Stadt Peking. Von dem „etc.“, später bezeichnet als „Gedanken und Eindrücke von musikalischen Grundregeln“, gibt es neun Kapitel, darunter eines über das abgedroschene Thema „Absolute und Programm-Musik“ mit einer Schilderung des Programms der Griegschen e-moll Sonate auf vollen neun Seiten, Betrachtungen über Musik und Religion, über die Entwicklung der Musik im Altertum und im Mittelalter, ein Kapitel, das sich Humoresque nennt, „etc.“ Mich reizte zuerst das Kapitel über chinesische Musik „analytical“, weil ich mir sagte, hier versucht wieder jemand vergeblich, der Tonkunst des fernen Ostens durch die induktive Methode beizukommen. Ich war aber angenehm enttäuscht, weil das Kapitel von solchen Versuchen positiv nichts enthält; vielmehr nur eine trotz aller Kürze ganz zulängliche Angabe der chinesischen Skalenverhältnisse und eine ganz hübsche Schilderung der Instrumente — Dinge, die man freilich in jedem andern Buche über chinesische Musik ebensogut findet, wie auch die andern „Gedanken und Eindrücke“ . . .

Albert Friedenthal

MUSIKALIEN

300. Ludolf Nielsen: Symphonie Nr. 2 in E-dur. op. 19. Musikverlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen. (Partitur Mk. 12.—)

Ich darf offen gestehen, daß mir die Lektüre der Symphonie Nielsens recht viel Vergnügen

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

gemacht hat. Man hat es bald weg, daß sie architektonisch geschickt gemacht ist, sich über einprägsamen Motiven wie über einem festen Fundament stolz aufbaut und — zur rechten Zeit endet. Keiner der vier Sätze ist übermäßig lang ausgesponnen, aber interessant ist jeder von ihnen. Zwar wird man vergeblich nach kontrapunktischen Kunststückchen suchen, die so oft nur Augenmusik sind, das Ohr aber nicht befriedigen. Allein insgeheim spuken in den Seiten dieser Partitur viele reizvolle Feinheiten, insbesondere rhythmischer Natur, daß man sich willig in den fremden Zauber einspinnen läßt, der von der offenbar noch unverbrauchten Musikernatur Nielsens ausgeht. Nach meiner Ueberzeugung dürfte der langsame Satz den tiefsten Eindruck machen, aber auch der erste Satz mit der feinen Einleitung, aus der sich dann das Hauptthema des Allegrosatzes herauschält, das huschende Scherzo und das rasante Finale mit der beziehungsreichen Wiederholung der Einleitung werden sicher ihren Eindruck nicht verfehlen. Die Aufführung dieser Symphonie dürfte ohne Zweifel lohnend sein. Orchester-vereinigungen, die sich nicht ängstlich an die Schöße des Alten und oft Ausprobierten hängen, seien auf dieses frische aparte Werk aufmerksam gemacht.

Dr. Ernst Rychnovsky

301. **Siegmund v. Hausegger**: Drei Lieder. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 1.—, 1.20 u. 1.50.)

Diese drei Arbeiten sind im Werte recht ungleich. „Siehst Du den Stern“ gemahnt in Melodik und Begleitung sehr an Wagner, was ja bei einem modernen Dirigenten wie Hausegger nicht zu verwundern ist. Übrigens liegt entschieden Stimmung über dem Gesangsstück. Weit selbständiger in Erfindung und Ausdrucksweise ist „Ewig jung ist nur die Sonne“. Bei fast spartanischer Einfachheit der Mittel erzielt der Tonsetzer doch eindringliche Wirkungen, da die melodische Linie klar und die Komposition im engsten Anschlusse an das Gedicht geschaffen ist. Am bedeutendsten erscheint mir der dritte Gesang „Sinnend am bewegten Meere“, der dramatischen Zug mit romantischer Färbung und treffsicherer Stimmungsmalerei vereinigt. Die Deklamation ist aber bisweilen sehr gezwungen, z. B. auf S. 6 „komm“, das auf $\frac{1}{2}$ Note c und $\frac{3}{4}$ e gebunden ist, was fast unnatürlich klingt. Die Klavierstimme ist hier mit Geschick und künstlerischem Reichtum gesetzt, während sie in den ersten beiden Liedern nur wenig hervortritt.

302. **Richard Mandl**: „Gesang der Elfen“ für Frauenchor, zwei Mezzosopransoli ad lib. und kleines Orchester. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig (Kl.-A. zu 4 Händen mit Text Mk. 3.—.)

Diese Tonschöpfung verdient die Beachtung aller Frauenchöre, die bei ihrem künstlerischen Streben unter der geringen Anzahl guter Originalwerke stets zu leiden haben. Der Tonsetzer weiß nicht nur wirksam und bequem für Frauenstimmen zu schreiben, sondern auch ihren geringen Umfang so geschickt auszunutzen, daß sich innerhalb der engen Grenzen Klangbilder von wechselndem Reiz ergeben und die Beschränkung der Mittel kaum einmal fühlbar

wird. Die Einleitung beginnt mit geradezu dramatischer Lebendigkeit, wobei die Alte mit geschlossenen Lippen ein summendes Geräusch im Sekundenintervall hervorbringen, während die Soprane mit kurzen Ausrufen die forschende Eile der Suchenden glücklich charakterisieren. Bei dem Andante (D-dur) tritt eine innige, auch in der Stimmführung fesselnde Episode ein, wobei die Dreistimmigkeit streng festgehalten ist. Das lyrische Intermezzo mit der Solostelle „Nachtschatten, blühe“ hebt sich eindrucksvoll in Melodik und Harmonik von dem vorhergegangenen ab, zumal bald die zweite Solostimme hinzutritt. Danach wiederholt der Chor sein Hauptthema „Heimlicher Liebe Pein“ und verhallend, verhuschend, wie in der Luft zerfließend endet die Komposition, die von zwingenden Stimmungswerten erfüllt ist. Nach den in den Klavierauszug eingefügten Angaben darf man annehmen, daß die Instrumentation geeignet ist, den geheimnisvollen, süß-romantischen Grundzug des Ganzen noch wesentlich zu verstärken. Die Tonschöpfung verlangt zwar, um recht zu wirken, eingehendes Studium und einen Dirigenten von ausgeprägtem Farbensinn, stellt aber dem Chor doch keine übermäßig schwierigen Aufgaben.

303. **Heinrich Rücklos**: Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg. (Vier Hefte je Mk. 2.—.)

Ein Tonsetzer, der mit vier ganzen Heften auf einmal hervortritt, erhebt schon dadurch den Anspruch, ernsthaft beachtet zu werden, zumal da er Gedichte von Goethe, Eichendorff, Dehmel vertont, deren innere Verschiedenheit eine beträchtliche Spannkraft seiner musikalischen Begabung voraussetzt. Im ersten Heft (Goethe) bemerkt man zunächst mit Vergnügen, daß der Tonsetzer sich bemüht, die Singstimme in schlichter, sangbarer Melodie zu führen und sie durch die Klavierbegleitung lediglich zu stützen. „Nach Sesenheim“ ist in dieser Hinsicht sehr wohl gelungen und auch von anmutiger Natürlichkeit erfüllt. Der „Klagegesang“ ist mehr seltsam als schön, bei „Sankt Nepomuk's Vorabend“ macht sich eine eigentümliche Führung der Singstimme bemerkbar: es ist hier derselbe Ton so oft wiederholt (auf Zeile 2 nicht weniger als 20 mal hintereinander d), daß aus dem Gesange eigentlich ein Psalmodieren wird. Ganz prächtig, duftig und anmutig ist das „Elfenliedchen“. Aus dem zweiten Heft (Eichendorff) möchte ich die beiden Gesänge „Auf meines Kindes Tod“ als besonders wertvoll herausheben, denn in ihnen offenbart der Komponist echte, tiefe Empfindung, die sich mit beträchtlicher Ausdruckskraft paart. „Von fern die Uhren schlagen“ ist auch in der musikalischen Detailmalerei vortrefflich, während bei „Dort ist so tiefer Schatten“ die durchgehends wogende, wiegende Sechzehntelbewegung mir zu einformig erscheint. Das dritte Heft (Dehmel) bietet ebenfalls in den beiden mittleren Liedern sein Bestes. „Stimme im Dunkeln“ ist von zwingender Stimmung nagender Unrast getragen; „Die stille Stadt“ ist ein Gesangsstück von zarter, erst dämmeriger und am Schlusse lieblicher Schönheit. Das vierte Heft („Im Volkston“) bringt drei altdeutsche Texte und einen von Th. Storm. Dieses „Hartenmädchen“, ist trotz

seiner Kürze dem Tonsetzer trefflich gelungen; nicht minder „Maria auf dem Berge“, das allerdings von alten Meistern mit mehr kirchlicher Würde komponiert worden ist, während Rücklos den Text lediglich als Idyll auffaßt. Auch im „Biwak“ zeigt sich die volkstümliche Ader des Tonsetzers, den man nach diesen vier Heften gern als ein entschiedenes Talent gelten lassen wird. Wenn ein ausgeprägter, auf persönlichster Eigenart beruhender Stil bei seinen Gesängen jetzt noch nicht zu bemerken ist, so kommt dies wohl daher, daß Rücklos vorderhand noch nicht alle technischen Mittel vollständig beherrscht. Aber der Beachtung und Aufmunterung sind diese Arbeiten zweifellos mehr wert als so manche anderen Lieder, die anspruchsvoller auftreten.

304. **Erwin Lendvai:** „Nippon“, eine Chorsuite für weibliche Stimmen und Klavier. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (Partitur Mk. 3.—.)

Der Komponist hat eine besondere Begabung, sich in fremdländische Stimmungen einzufühlen und sie kommt ihm sicherlich auch bei der Vertonung der acht altjapanischen lyrischen Dichtungen zustatten, die den Inhalt des vorliegenden Heftes bilden. Man fragt sich zunächst etwas verwundert, warum Lendvai aus dem gewiß sehr reichen Schatze japanischer Lyrik gerade diese Stücke ausgewählt hat, die größtenteils Empfindungen zum Ausdruck bringen, wie sie der Lyrik aller Völker eigen sind und darum wohl ein Indieferneschweifen nicht ohne weiteres rechtfertigen. Überdies erhalten Kompositionen, die sich auf tausend Jahre alten Gedichten eines uns rassenfremden Volkes aufbauen, leicht etwas Gekünsteltes und sind keinesfalls als Erzeugnisse moderner Kunst zu bewerten, sondern eher mit den „Suiten im alten Stil“ zu vergleichen, mit denen formbegabte Tonsetzer bisweilen sich zu maskieren lieben. Gewiß trifft Lendvai die schmerzlich-verträumten Stimmungen der Gedichte meist recht gut, aber man erkennt doch überall in den melodischen Fortschreitungen und in der Harmonik das Bestreben, fremdartig zu wirken, man wird den Eindruck einer konstruierten Arbeit, gleichsam eines geschminkten Gesichts, nicht los. Einförmig wirkt auf die Dauer die Manier, die melodischen Perioden zunächst von einer oder zwei Stimmen singen und dann im selben Tonfall von den andern wiederholen zu lassen; wenn auch dabei meist die Tonart gewechselt wird, so ist es doch im Grunde jene Art der Imitation, die als „Rosalie“ oder „Schusterfleck“ sich eben keines hohen Ansehens erfreut. Und die Mehrstimmigkeit ist bei gewissen Liedern, die dem Sinne nach aus dem Munde einer einzigen Person erklingen, (z. B. No. 3 und 6) recht unlogisch. Immerhin dürften diese zarten und von seltsamer innerer Schwere erfüllten Kompositionen einen gewissen Eindruck nicht verfehlen, wenn man zwei oder höchstens drei von ihnen inmitten einer an kräftigeren Akzenten reichen Vortragsfolge hört. Aber alle acht als Suite, wie sich's der Tonsetzer denkt, möchte ich nicht vernehmen, da die Grundstimmung zu gleichartig und die musikalische Faktur nicht abwechslungsreich genug ist.

F. A. Geißler

305. **Goby Eberhardt:** Gymnastik des Violinspiels. Heft 1 und 2. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (je Mk. 3.—.)

Der berühmte Violinpädagoge, dessen „Neues System des Übens für Violine“ nebst einem reichhaltigen Studienmaterial erst vor gar nicht langer Zeit erschienen ist, behandelt in diesem neuen Werke die freie rhythmisch-natürliche Bewegung des gesamten Spielorganismus (Körper, Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der violinistischen Technik und ihre Verwendung zur Erreichung der Virtuosität. Er verlangt vom Geiger lockeres Muskelgefühl und harmonisches Zusammenwirken beider Arme. Die Übungen, die er angibt, sind durchaus zweckentsprechend; interessant sind einige Neubearbeitungen Kreutzercher Etuden, aber nicht billigen kann ich es, daß mehrere dieser Etuden, ferner solche von Fiorillo unverändert wieder abgedruckt sind, da doch jeder Geiger diese klassischen Etuden besitzt.

306. **Rodolphe Kreutzer:** 42 Etudes ou Caprices pour le Violon. Accompagnement de Piano . . . par Alex. Cornélis. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Zu den bekannten, für jeden Geiger noch immer unentbehrlichen Kreutzerchen Etuden ist vor vielen Jahren eine Klavierbegleitung von Eichheim bei Hofmeister in Leipzig erschienen, und zwar ohne darüber gedruckte Violinstimme. Die vorliegende neue Begleitung des bekannten Violinprofessors am Brüsseler Konservatorium Cornélis enthält eine sehr genau bezeichnete Violinstimme übergedruckt, hat eine geradezu opulente Ausstattung erhalten und ist vor allem so ausgeführt, daß der Klavierspieler sich keineswegs zu langweilen braucht. Die Geiger, namentlich solche, denen diese Etuden noch Schwierigkeiten machen, werden sich sehr gern diese gut klingende Begleitung zur Unterstützung gefallen lassen; mit ihr können sogar einzelne dieser Etuden recht gut als Vortragsstücke Verwendung finden. Kein Violinlehrer sollte versäumen, sich mit dieser Cornélisschen Klavierbegleitung bekannt zu machen.

307 und 308. **Archangelo Corelli:** Pastorale aus Concerto grosso No. 8. —

Joh. Pezel: Suite aus Delitiae musicales. Herausgegeben von Arnold Schering. Verlag: C. F. Kahnt, Nachf., Leipzig. (Partitur Mk. 1.50 bzw. 2.—.)

Arnold Schering, dem wir schon so manche vortreffliche Neuausgabe alter Musikwerke verdanken, hat durch die Herausgabe der beiden vorliegenden Werke, zu denen er auch die Cembalostimme sehr gut gesetzt hat, Vereinen, welche die Streichorchestermusik pflegen, zwei wertvolle Geschenke gemacht. Das Corellische Pastorale ist eine richtige Weihnachtsmusik, für Kirchenkonzerte auch trefflich geeignet. Zu dem Concertino (Viol. 1 und 2, sowie Violoncello) treten noch das Streichquintett und das durchaus nötige, auch durch Orgel zu ersetzende Cembalo hinzu. Dieses kann zur Not in der ganz reizenden, aus 8 Sätzchen bestehenden Suite Pezels entbehrt werden, die aus dem Jahre 1678 stammt und für 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello (oder auch Fagott) und Kontrabaß geschrieben ist. Sie bildet übrigens No. 3 der zweiten Folge von Scherings „Perlen alter Kammermusik“.

309. **Rodolphe Kreutzer**: 40 Etüden für Violine. Herausgegeben von Henri Marteau. Steingraber Verlag, Leipzig. (Mk. 1.—)

Im Jahre 1909 hat Marteau diese berühmten Etüden mit einer von H. Léonard herrührenden zweiten begleitenden Violinstimme herausgegeben. Da diese für viele Spieler entbehrlich ist, hat der Verlag nunmehr eine billige Ausgabe ohne sie veranstaltet, die wegen ihrer sorgfältigen Bezeichnung und schönen Ausstattung sicherlich starken Absatz finden wird.

310. **Ladislav Aloiz**: Suite pour Violon et Piano. op. 6. Steingraber Verlag, Leipzig. (Mk. 6.—)

Vier flotte Sätze gut gearbeiteter, gut klingender besserer Unterhaltungsmusik mit stark virtuosem Zuschnitt, etwas breit, ja langatmig gehalten. Ein Adagio fehlt, doch hat das Scherzo eine kurze langsame Einleitung. Am gelungensten und auch wirkungsvollsten sind wohl das Menuett und das nicht bloß durch seine Klangwirkungen apart wirkende Finale. Dilettanten, die in der Technik ziemlich vorgeschritten sind, seien ganz besonders auf diese Suite aufmerksam gemacht.

Wilhelm Altmann

311. **Carl Prohaska**: Aus dem Buche Hiob. („Der Mensch vom Weibe geboren“, Kap. 14, Vers 1, 2, 4, 5, 7—12.) Motette für achttimmigen gemischten Chor, Orchester und Orgel. op. 11. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Kl.-A. Mk. 6.—)

Das umfangreiche Werk zeugt von reifem technischem Können, läßt aber Originalität der Erfindung sehr vermissen. Die graue Monotonie der Musik und die schier endlosen Textwiederholungen stellen an die Geduld des Hörers kaum erträgliche Anforderungen. Der Komponist vergißt vor allem das eine, daß man jeden Textgedanken (sit venia verbo) erst einmal ganz aussprechen muß, bevor man die einzelnen Worte und Satzteile langen musikalischen Abwandlungen unterordnet. Nach einem längeren Zwischenspiel z. B. hört man immer und immer wieder den Vordersatz „Wie ein Wasser ausläuft aus dem See“; nach einem neuen Zwischenspiel geht es weiter „Und wie ein Strom versieget und vertrocknet“, unzählige Male, immer wieder dieselben Worte, bis schließlich eine Generalpause die Hoffnung erweckt, daß nun endlich, endlich der Nachsatz („So ist ein Mensch . . . usw.“) kommen werde; aber nein, der Chor beginnt von neuem „Wie ein Strom versieget und vertrocknet“, um dann wiederum auf die erste Verszeile „Wie ein Wasser ausläuft aus dem See“ zurückzugreifen. Das geht so im Klavierauszug ganze vierzig (!) Seiten lang hin und her. Wer soll das aushalten? Das Publikum wird entweder einschlafen oder davonlaufen. Abgesehen von derartigen Fehlern in der ganzen Anlage kann man dem Werke nachrühmen, daß im besonderen der Chorsatz mit großem Geschick gearbeitet ist; erhebliche Schwierigkeiten bietet er nicht, wohl aber erfordert er eine sehr starke Besetzung aller Stimmen. Ob das Werk lebensfähig ist, wird natürlich nur eine öffentliche Aufführung zeigen können. Eine günstige Prognose vermag ich leider nicht zu stellen.

312. **Gustave Samazeuilh**: Le Someil de Canope. Poème pour orchestre d'après

Albert Samain. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Kl. Part. Fr. 7.—)

Eine in zarten Farben gehaltene Orchesterdichtung, die Geschmack und Eigenart verrät. Instrumentation und Harmonisation sind von großer Feinheit. Allerdings fällt uns Deutschen der Mißbrauch der Ganztonleiter in harmonischer und melodischer Hinsicht, dem wir hier (wie bei fast allen jungfranzösischen Kompositionen) begegnen, allgemach etwas auf die Nerven. Auch klingt uns eine weiche, zarte Melodie auf der Trompete (vgl. Mahler) fast stets trivial. Aber die positiven Vorzüge des aparten Werkes überwiegen alle vereinzelt Bedenken so sehr, daß man unsere Orchesterdirigenten auf dieses feinsinnige Orchestergedicht zum mindesten aufmerksam machen möchte. Es ist kein Werk, dessen äußeren Erfolg man verbürgen kann; aber es ist ein Leckerbissen für Kenner.

313. **Hans Ferdinand Schaub**: Drei Intermezzi für kleines Orchester. op. 5. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (Part. Mk. 6.—)

Hübsche kleine Sachen, sehr gefällig, sehr melodios. Am besten gelungen erscheint mir das dritte, pikant instrumentierte Intermezzo. Die beiden anderen leiden unter allzu auffälliger Brahms-Nachfolge. Das erste Intermezzo beginnt mit dem Thema des zweiten Satzes der Brahms'schen e-moll Symphonie, bearbeitet alsdann im Mittelsatz einen Mendelssohnschen Gedanken (Violinkonzert, zweiter Satz) und schließt mit einer etwas länglichen Fantasie über das genannte Brahms-Thema. Auch das zweite Intermezzo ist kaum mehr als eine Brahmsstudie. Aber eine gewisse Liebesswürdigkeit der melodischen Gestaltung und harmonischen Verarbeitung, ein urgesundes, fröhlich-naives Musizieren vermag den Mangel an Originalität vergessen zu machen. Ein anspruchloses Publikum wird diesen drei Kleinigkeiten sicherlich eine herzliche Aufnahme bereiten. Dr. Richard H. Stein

314. **Joh. Berghout**: Suite für Streichorchester. op. 52. Steingraber Verlag, Leipzig. (Part. Mk. 2.—)

Eine leicht ausführbare, wohlklingende Musik, die in keinem der fünf Sätze (Vorspiel, Impromptu, Intermezzo, Abendlied und Moment musical) in die Tiefen hinabsteigt; also mehr bessere Unterhaltungs-, oder sagen wir Salonmusik für Streichorchester, die in populären Konzerten eine Heimstätte finden dürfte. Martin Frey

315. **Rudolf Werner**: Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 22. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (je Mk. 1.—)

Der Komponist zeigt sich in diesem Opus von einer angenehm-modernen Seite und einer durchaus gesunden Empfindung. Die Thematik und Harmonik, wenn auch zuweilen wagnerianisch, sind ansprechend und charakteristisch. Auch formal sind die Lieder fast einwandfrei. No. 1 („Jugend“) wirkt mit seinem leichtbeschwingten 6/8-Rhythmus und seiner frischen Melodik recht gefällig. In No. 2 („Um Mitternacht“) sind [pag. 2 und 3] einige wohlgelegene Tonmalereien, neben der äußerst vornehmen Melodik, bemerkenswert. No. 3 („Liebesbrief“) erfreut durch seine anmutige Art, seine dezente Stimmungsmalerei und deklamatorische Gewandtheit. In No. 4 („Wunsch“) ist die Singstimme,

wie überhaupt alles bis auf den Schluß, ein wenig „unerwünscht“ gesucht. Die harmonische Logik läßt den Komponisten hier mitunter im Stich. So muß es im fünften Takt im Baß wohl $\underline{a-f}$ (statt $\underline{a-f-e}$) heißen und im sechsten Takte an Stelle des Sekundakkordes der Stammakkord auf \underline{h} (welcher Ton erst in der dritten Taktzeit anzuschlagen wäre) stehen. Die Takte 4 bis 5 (Querstand $\underline{fis-f}$) auf pag. 4 und 3 ($\underline{gis-his}$ [$\frac{1}{2}$] $\underline{e-h}$) auf pag. 5 klingen recht übel. Im ersten Takt auf pag. 4 blieb übrigens ein Druckfehler stehen. — Die Lieder, durchweg aber von einem beachtenswerten, kompositorischen Talent zeugend, sind empfehlenswert.

316. **Arcangelo Corelli:** Concerti grossi, op. 6, No. XI u. XII. Für den Konzertgebrauch herausgegeben von Hjalmar von Dameck. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin W 9. (Part. je Mk. 2.—.)

Die klassische Ton- und Formschönheit sowie die Gediegenheit der Werke Corellis sind zu bekannt, als daß ich die Werke dieses Altmeisters besonders besprechen müßte. Die vorliegende Bearbeitung zeigt von Dameck als einen feinen Musiker, der sich den Kammerstil des 17. Jahrhunderts zu eigen gemacht hat, und der wohl berufen ist, darartige Arbeiten zu übernehmen. Die Vortragsbezeichnungen und die Phrasierung sind mit großem Verständnis für die Materie ausgeführt und garantieren für eine stilgemäße Aufführung. Der eigentümliche Rhythmus im Violoncellpart der „Giga“ in No. XI wäre wohl noch besser zum Ausdruck gekommen, wenn von Dameck statt $\frac{6}{8}$ (wie in den übrigen Stimmen) vier $\frac{3}{16}$ -Takt notiert hätte. Alle synkopischen Schwierigkeiten sind mit Annahme dieser Taktart für das Cello behoben. — Allen Freunden klassischer Kammermusik sei die von Damecksche Bearbeitung wärmstens empfohlen.

317. **Wilhelm Berger:** Gebet: Herr, den ich tief im Herzen trage (E. Geibel), für gemischten Chor. Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen. (Part. Mk. 0.80.)

Ein Lied von mittlerer Schwierigkeit und der vornehmen Art, die Bergers Kompositionen überhaupt eigen ist. Wie der Komponist die Geibelschen Worte musikalisch zu deuten wußte, ist im höchsten Grade ansprechend. Soviel gläubig-zuversichtliches Vertrauen, wie diese nur vier Seiten umfassende Partitur birgt, läßt es als eine Ehrenpflicht erscheinen, dies nachgelassene Werk des zu früh verstorbenen Meisters allen Freunden ernststen Chorgesanges angelegentlichst zu empfehlen.

318. **Georg Gerland:** Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Albert Ahn, Bonn. (Heft I—IV je Mk. 2.—.)

Der Komponist bietet in diesen vier Heften eine Anzahl Lieder von wenig Eigenart. Die Thematik ist meistens mehr als „volkstümlich“, fast banal. Die Harmonik (besonders in modulationstechnischer Hinsicht) und der formale Bau lassen in punkto Logik manches zu wünschen übrig, und wo der Komponist gar „tonmalerisch“ wird, zeigt sich eine ziemliche Ungeschicklichkeit. Die „Tanzwut“ im 4. Heft ist von gerade-

zu abschreckender Banalität. No. 7 in Heft 3 ist, abgesehen von der etwas zu schematischen Melodiebildung, noch am ansprechendsten. G. Gerland muß künftig weniger sorglos arbeiten und noch verschiedentliche formalistische und satztechnische Studien machen.

319. **Sverre Jordan:** Lieder. op. 5. (2 Hefte je Mk. 1,25.) Davon „Herbstgesang“ (Heft 1, No. 3) in tiefer Ausgabe (Mk. 1.—). Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Mit diesem Opus beweist der Komponist, daß er über moderne Satztechnik und harmonikale Ausdrucksmöglichkeit verfügt, die ihn, wenn auch mit Einschränkungen verschiedenlichster (bes. ästhetischer) Art, nach weiteren Jahren fleißigen Studiums und gewissenhafter Selbstkritik zu Größerem befähigt. Auch er hat bereits die tonalen Grenzen des Dualismus von Dur und Moll überschritten und wandelt, wenn auch vorerst noch rein sporadisch, auf den Pfaden des modernen dreiteiligen Tonalitätsbegriffes. Die Art, wie Jordan Stimmungen festzuhalten vermag, wie er in „Finland“, „Am Seeufer“ (Heft 1) und „Er sät“, „Auf der Wandschaft“ (Heft 2) mit gesunder Thematik und realistisch-poetischem Darstellungsvermögen den Gehalt der Dichtungen zum Ausdruck bringt, läßt ohne weiteres auf große Begabung schließen. „Herbstgesang“ (Heft 1, No. 3) liegt übrigens auch in tiefer Ausgabe (d-moll) vor, und finde ich diese Tonart wirksamer für den P. Remerschen Text, als die Originalausgabe in f. Jedenfalls seien diese Lieder der Beachtung musikalischer Sänger empfohlen.

Carl Robert Blum

320. **Max Kowalski:** Sechs Gesänge mit Klavier. op. 3. Verlag: „Eos“, Berlin-Schöneberg. (Mk. 3.—.)

In diesen Gesängen muß die Klarheit ihrer Konzeption anerkannt werden und das Bestreben, sich immer kurz auszudrücken und alles Überflüssige zu vermeiden. In zwei von ihnen zeigt der Verfasser, daß er wirkliche Begabung besitzt. Der tief poetische Text R. Dehmels: „Zwei Seelen Lied“ hat in kurzen treffenden Strichen ein wirklich konformes musikalisches Gewand erhalten. Und in: „Die fünf Hühnerchen“ steht ihm echter Humor zur Verfügung, der, ohne ins Coupletartige zu geraten, erwärmt und noch Gutes erhoffen läßt.

321. **Karl Bleyle:** Vier Duette für Mezzosopran und Bariton mit Klavier. op. 22. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Es sind Ergüsse eines poesievollen Musikers, von denen jeder mit Meisterhand zu einem kleinen Kabinettstück geformt ist. Besonders sind die weichen Töne sehnsüchtiger Liebe getroffen, ohne aber bei allem Schwelgen die festen Konturen des musikalischen Gerüsts aus dem Auge zu verlieren. Auf moderner Grundlage basierend sind die Stimmen vor sangliche und im besten Sinne dankbare Aufgaben gestellt, und das Klavier ergänzt die Stimmung in leicht ausführbarer Weise teils begleitend, teils diskret illustrierend. Das tief poetische „Ich und Du“ (Hebbel) und „Flieder“ (Bierbaum) möchte ich besonders hervorheben. Emil Thilo

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Bilderteil dieses Heftes widmen wir der Schutzheiligen unserer hohen Kunst, der Heiligen Cäcilie. Sie entstammte, wie die Heiligenlegende meldet, dem edlen römischen Geschlecht der Cäcilier und Meteller und lebte zur Zeit Marc Aurels um 161–180. Als sie die Eltern dem heidnischen Valerius vermählen wollten, erklärte sie ihm am Hochzeitsabend, daß er sie nicht berühren dürfe, da ein starker Engel sie beschütze. Die Erfüllung des Verlangens, diesen Engel zu sehen, wurde ihm zugesagt, falls er sich vom Bischof Urbanus taufen ließe. Als Valerius von der Taufe zurückkehrte, fand er Cäcilie, die sich schon als Kind Christo verlobt hatte, im Gebet versunken; an ihrer Seite befand sich ein Engel, der zwei Kränze von Rosen und Lilien hielt, mit denen er das junge Paar schmückte. Durch Valerius' Taufe wurde auch dessen Bruder Tiburtius dem Christentum zugeführt. Bald brachen Christenverfolgungen aus, die Brüder halfen den Gläubigen nach Kräften, bis auch sie vor Gericht gestellt und hingerichtet wurden. Durch ein Wunder entstieg Cäcilie unversehrt dem kochenden Bad, durch das sie in ihrem Haus getötet werden sollte. Man sandte daher einen Henkersknecht, dem aber nach dem dritten Hieb die Kraft versagte. Im Tod, der sie erst am dritten Tag erlöste, hatte sie sich auf die rechte Seite gelegt, die Arme nach unten übereinander gelegt und die Knie angezogen. 819 wurde ihre Leiche nach der Auffindung durch Papst Paschalis I. in der Cäcilienkirche in Trastevere (Rom) beigesetzt, wo man 1599 bei Öffnung ihrer Gruft den Leichnam unversehrt vorfand. Da sie nach der Legende zu ihren Lebzeiten häufig den Gesang der Engel im Himmel vernommen hatte, wurden ihr Musikinstrumente, die sie zur Patronin dieser Kunst machten, allerdings erst im 15. resp. 16. Jahrhundert, zuerteilt. Diese, „organa“ geheißen, wandelten sich im Laufe der Zeiten zur Orgel, dem Attribut der Heiligen.

Der Schöpfer der liegenden Gestalt, in leuchtendem Marmor und in Lebensgröße ausgeführt, Stefano Maderna, hat die Heilige so dargestellt, wie ihr Leichnam mit zerschnittenem Hals der Legende nach aufgefunden wurde. Das Werk, das jedem, der es einmal gesehen hat, schon wegen der wundervoll modellierten Hände unvergeßlich bleibt, ist in der Kirche Santa Cecilia in Rom aufbewahrt.

Rund ein Jahrhundert früher schuf Raffaello Santi sein berühmtes Werk, das der Stern der Pinakothek in Bologna ist. Weniger der Farbenschmelz, als die Haltung der Heiligen und die glückliche Komposition ist es, die dieses Gemälde in aller Welt so beliebt gemacht hat. Von wundervoller Tönung ist der Engelchor in dem sich öffnenden Himmel, zu dem nur Cäcilie, nicht die sie Umstehenden, selige Verbindung hat.

Benvenuto Tisi's, in der Königlichen Galerie in Kassel befindliches Werk, gibt die Heilige bürgerlicher. Auch hier sehen wir, wie bei Rafael, zerbrochene Instrumente am Boden, auch die Engel im Himmel; aber der landschaftliche Hintergrund wie die Auffassung der Gestalt selbst rauben ihr, bei allen Vorzügen, manches von der Überweltlichkeit, in die Rafael seine Figur gekleidet hat.

Carlo Dolci's Gemälde ist das bekannteste Werk des der Verfallzeit der italienischen Renaissance angehörigen Malers. Es hängt in Dresden und fesselt den Beschauer durch die Lieblichkeit der Züge und die Leuchtkraft der Farbengebung. Alle Herbheit ist hier dem Wohllaut gewichen. Diese Heilige spielt nur in reinen Harmonieen.

Carlo Bunoni's, der Galerie Corsini in Rom gehöriges Werk gibt der Heiligen die Laute statt der Orgel und stellt den Engel in direkte Verbindung mit der Spielenden. Seltsam ist es, daß dem Engel ein Kontrabaß als Attribut beigegeben ist. Ungewöhnliche Echtheit der Empfindung prägt sich in der Kopfneigung, dem eifrigen Zuhören der weiblichen Figur, namentlich aber in der Haltung ihrer Hände aus.

Echt bolognesisch ist Ludovico Carracci's Darstellung. Der Meister des Barock läßt seine Cäcilie wirklich singen; zwei Engel, von denen der linke bedeutsamer hervortritt, sind ihr beigesellt. Des Meisters Auffassung verliert noch stärker als die der vorigen die Richtung von der Intention, die Rafael leitete: seine Heilige ist hier ganz Bürgerin, aber voll Andacht, Noblesse und Geschäftigkeit. Der Münchener Pinakothek gehört dieses Werk an.

Noch intensiver im Beruf ist von Gerard von Honthorst die Cäcilie gegeben. Hier steigert sich die Ausübung der Musik fast zur Ekstase, und es ist ein feiner Zug in diesem Gemälde, daß jede Übertreibung vermieden ist. Hier nehmen auch die Engel mitsingend an der Übung teil. Das von der Königlichen Galerie in Kassel bewahrte Bild zeigt neben vielen delikaten Eigenschaften auch die auf Rembrandts Vorbild zurückzuführende Beleuchtung aus einem Punkt des Inneren: hier ist es das Licht am Notenpult, das auf Gesicht und Gewänder einen brillierenden Glanz wirft.

Rubens' Gemälde, das letzte seiner Meisterhand und im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum zu sehen, ist ganz Farbenrausch. Das grüne Ober- und orange Untergewand der Heiligen ist eine Symphonie in Tönen. Auch das übrige Dekor ist auf einen Reichtum von sattesten Farben gestimmt, der um so beredter spricht, als der große Künstler sein Werk unter den qualvollsten Schmerzen kurz vor seinem Heimgang geschaffen hat. Es ist zugleich auch das letzte Porträt seiner zweiten Gattin (Helene Fourment).

Der unbekannte Meister, ein Vlame, dessen seltener Stich den Beschluß bildet, wird schwer in eine der älteren Künstlergruppen einzustellen sein; seine Typen weichen erheblich von den Charakteren anderer belgischer Stecher ab. Den Chor der Engel finden wir hier geteilt: links vorn die Mitsingenden und Notentragenden, rechts hinten in der Türöffnung die der heiligen Cäcilie die Kränze Reichenden. Von gravitätischem Ernst und ergreifender Hingabe erzählt dieses in Zeichnung und Komposition gleich bedeutende Blatt.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



DIE HEILIGE CÄCILIE
Gemälde von Raffaello Santi



U of M



DIE HEILIGE CÄCILIE
Gemälde von Benvenuto Tisi



U of M



DIE HEILIGE CÄCILIE
Gemälde von Carlo Dolci



UoM



DIE HEILIGE CÄCILIE
Gemälde von Carlo Bunoni



XII

24

UoM



DIE HEILIGE CÄCILIE
Gemälde von Ludovico Carracci



Uor M



DIE HEILIGE CÄCILIE
Gemälde von Gerard van Honthorst



XII

24



DIE HEILIGE CÄCILIE
Gemälde von Peter Paul Rubens



U of M



DIE HEILIGE CÄCILIE
Gemälde von Peter Paul Rubens



24

U of M



DIE HEILIGE CÄCILIE
 Stich von einem unbekannten flamischen Künstler



UorM

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES ZWÖLFTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1912/13)

- Abbaß, Franz, 184.
 Abendroth, Hermann, 25. 115. 123.
 Abert, Joh. Joseph, 285. 286.
 Abonnementskonzerte (Bern) 181.
 Abonnementskonzerte (Coblenz) 183.
 Abonnementskonzerte (Zürich) 127.
 Abt, Franz, 34.
 Ackté, Aino, 44.
 Acton, John, 299.
 Adam, Adolphe, 110.
 Adam, Alexander, 118.
 Addison 357.
 Adler, Georg, 191.
 Adler, Guido, 314.
 Adolph, Claire, 125.
 d'Agoult, Marie, 248.
 Akademie der Künste, Kgl. (Berlin), 50.
 Akademie, Musikalische (Königsberg i. Pr.), 56.
 Albéniz, Isaac, 332. 339.
 d'Albert, Eugen, 56. 109. 117. 120. 121. 126. 127. 187. 192. 247. 319.
 Albert, H., 100. 101. 128.
 Albrechtsberger, Georg, 250.
 Alexander I., Kaiser v. Rußland, 305.
 Alfvén, Hugo, 102. 103. 116.
 Alfermann, Marianne, 125.
 Allaga, Géza, s. Totenschau XII. 24.
 Allgemeine Zeitung, Leipziger, 200.
 Allram (Sänger) 276.
 Altmann, Wilhelm, 256. 320.
 Altmann-Kuntz, Margarete, 188.
 Alwing, Carl, 110.
 Amalie, Prinzessin v. Fürstenberg, 289.
 Amateur Orchestral Society (London) 57.
 Ambros, August Wilhelm, 275.
 d'Ambrosio 54.
 Ambrosius 51.
 Andersen, Anton, 103.
 d'Andrade, Francesco, 110.
 André, Johann, 249.
 Andrae, Volkmar, 25. 128. 181.
 Anglada-Camarasa 332.
 v. Anjou, Karl, 301.
 Anselmi (Sänger) 49.
 Ansermet, E., 28. 29.
 Ansorge, Conrad, 18. 108. 114. 248.
 Anthieny (Konditorei) 4.
 Anton, Max, 44.
 Antonietti, Aldo, 62.
 Anzengruber, Ludwig, 160.
 Apollo-Club (Chicago) 183.
 Arbell, Lucy, 48.
 Archangelski, A., 60.
 Archangelski-Chor 60. 62.
 Ardell, M., 256.
 Arend, Max, 30.
 Arensen, Heinz, 44.
 Arensky, Anton, 60. 121. 123.
 Argasinska, St., 122. 186.
 Arndt, E. M., 243.
 v. Arnim, Harry, 301.
 Arnold, Dr., 140.
 Arnoldi, Fritz, 109.
 Arnoldson, Sigrid, 47. 109. 191.
 Aron, Paul, 23.
 Aschaffenburg, Alice, 183.
 Astruc (Theaterdirektor) 49. 61. 112.
 Atterberg, Karl, 102.
 Aubert, Louis, 61.
 Auer, Leopold, 62.
 Aufdermaur, Agnes, 35.
 Aufdermaur (Oberst) 35.
 Augusta, Königin v. Preußen, 303.
 Augustin, Hans, 54. 55.
 Aulin, Tor, 102. 114.
 Aussenac (Pianistin) 125.
 Averkamp, Anton, 54.
 Bach, August Wilhelm, 4.
 Bach, Johann Sebastian, 24. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 63. 68. 88. 95. 96. 98. 114. 115. 116. 118. 119. 121 (Heidelberger B.-Rengerfest). 123. 124. 125. 126. 127. 151. 178. 181. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 216. 241. 244. 250. 252. 253. 254. 256. 309. 311. 313. 318. 319. 320. 331. 344. 377.
 Bach, K. Ph. E., 216.
 v. Bach, Frhr., 295. 296. 299.
 Bach-Chor (Basel) 181.
 Bache, Paulus, 121.
 Bachem, Illi, 182.
 Bachmann, Walter, 119.
 Bachmann-Trio 117.
 Bachrich, Sigismund, s. Totenschau XII. 21.
 Bach-Verein (Altenburg) 114.
 Bach-Verein (Mülhausen i. E.) 188. 189.
 Bach-Verein (Posen) 61. 62.
 Backhaus, Wilhelm, 53. 61. 125. 126. 184. 187.
 Bagrinowski (Komponist) 62.
 Bahling, Hans, 110.
 Bahn, A., 9.
 Baklanoff, Georg, 319.
 Balakirew, Mili, 62. 182. 329.
 Baldszun, Georg, 63.
 Balestrieri, Pablo, 324.
 Balfe, Michael William, 12.
 Ballet, Russisches, 112. 180.
 Bangert (Komponist) 186.
 Bär, Hans, 192.
 Bara, Karl, 109.
 Bardok, Vincenz, 276.
 Barientos, Maria, 49.
 Barnett, Doris, 54.
 Barozzi, Socrate, 61.
 Barrère-Bläservereinigung 60.
 Bartók, Béla, 52. 337. 338. 339.
 Bartling, Martha, 119.
 Barth, Ernst, 59. 378.
 Barton, Horace, 320.
 Bartsch-Jonas, Marie, 109. 111.
 v. Bary, Alfred, 109.
 v. Bary, Jenny, 64.
 Bastian, Ferdinand, 111.
 Bastien-Lepage, Charles, 324.
 Batka, Richard, 275.
 Baudelaire, Charles, 325.
 Bauer, Harold, 55. 187.
 Bauer, Paul, 192.
 Baum, Karl, 46.
 Baum, Paul, 325.
 Baum, Vicky, 53.
 Baumhackl, Dr., 274.
 v. Baußnern, Waldemar, 22. 24. 53. 180.
 Bayer, Anton, 275.
 Beaulavon (Pianistin) 125.
 Bechler, Leo, 184.
 Bechstein, Hans, 179.
 Beck, Hendrik, 23.
 Becker, Otto, 62.
 Becker, Reinhold, 254.

- Becker, Dr. (Elberfeld), 138.
 Becker-Ambrosch, Wilhelmine, 276. 280.
 Beecham, Joseph, 180.
 Beecham, Thomas, 179. 186. 187.
 Beecham-Orchester 186.
 v. Beethmann, Moritz Graf, 282.
 Beethoven, Ludwig van, 24. 37. 41. 46. 51. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 61. 62. 63. 64. 68. 76. 77. 96. 98. 105. 107. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 150 ff (B.s Missa solemnis und die katholische Liturgie). 166. 167. 180. 181. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 241. 247. 256. 285. 292. 297. 300. 303. 307. 308. 309. 313. 319. 320. 344. 345. 347. 351. 370.
 Beethoven-Studie (Moskau) 60.
 Behm, Eduard, 56.
 Beines, Carl, 118.
 Bekker, Paul, 230. 231.
 Belian, Walter, 185.
 Beljaew, M. P., 62.
 Bellincioni, Gemma, 46.
 Bellini, Vincenzo, 306.
 Bellwid, Emma, 182. 183. 188.
 Beloselsky, Helene, 296.
 Benda, Georg, 38.
 Bender, Paul, 56. 59. 181.
 v. Benkendorf, Sophia, 296.
 Bensch (Dirigent) 126.
 Beranek, Lilly, 50.
 Berber, Felix, 21. 53. 116. 124. 189.
 Berg, A., 126.
 Berg, Nathanael, 103. 337. 339.
 Berg-Ehlert, Max, 47.
 Berger, R., 190.
 Berger, Wilhelm, 22. 24. 124. 382.
 Berger-Bruhn 117.
 Bergh, Rudolf, 114.
 Bergholz, Hugo, 110.
 Bergmann, Emil, 116.
 Berla, Alois, 10.
 Berlioz, Hector, 6. 31. 45. 49. 57. 61. 98. 114. 117. 120. 183. 191.
 Bernardon 365.
 v. Bernstorff, Christian Günther Graf, 304.
 Berr, José, 29.
 Bertrand, Aloysius, 332.
 Besnard, Albert, 324.
 Besserer, Erika, 123.
 Bethmann (Schauspieler) 39.
 Beutler, Adolf, 188.
 Beyer, Heinz, 192.
 Biden, Sydney, 63.
 Biederbaum, Otto Julius, 22. 45. 108. 382.
 Bilse, Benjamin, 190.
 Binder, Helene, 251.
 Binenbaum, Janco, 125.
 Birch-Pfeiffer, Charlotte, 10.
 Birkigt, Hugo, 59.
 Birmingham Festival-Chor 57.
 Birnbaum, Z. A., 122. 190.
 Bischoff, Fritz, 46.
 Bischoff, Hermann, 25.
 Bischoff, Johannes, 62.
 v. Bismarck, Otto, 307. 311.
 Bizet, Georges, 319.
 Bjurström, Harald, 109.
 Blancard (Sänger) 49.
 Blanchet, E. R., 29.
 Blanchet-Dutoit, Hélène, 29.
 Blaschke, Alois, 155.
 Bläservereinigung, Münchner, 118.
 Bläservereinigung, Weimarer, 184.
 Blatt, Franz, 276.
 Blätter, Bayreuther, 40.
 Blay 332.
 Blech, Leo, 45. 115.
 Bleeker, Bernhard, 64.
 Bleyle, Karl, 53. 121. 126. 183.
 Blockx, Jan, 50.
 Bloesch-Stoecker (Violonistin) 181.
 Bloomfeld-Zeissler, Fannie, 60. 183.
 Blunk, Emmy, 185.
 Blüthner-Orchester 127.
 Bobrinsky 303.
 Bochröder 184.
 Bock, C., 117.
 v. Bocklet, Carl Maria, 275.
 Böcklin, Arnold, 62. 127. 326. 342.
 Böckmann, Ferdinand, s. Totenschau XII. 24.
 Boche, Ernst, 114. 120. 123.
 Boehm-van Endert, Elisabeth, 117. 182.
 Boëllmann, Léon, 63.
 Eoepple (Dirigent) 183.
 de Boer, Willem, 28.
 Boerner, C. G., 64.
 Bogaert, Astère, 114.
 Bogdanowitsch, A., 59.
 Bohle-Demrath, Klara, 118.
 Böhm (Hofmusiker) 287.
 Boieldieu, F. A., 3.
 Bokemeyer, Elisabeth, 53. 192.
 Bölling, Grete, 54.
 Boltz, A., 42.
 de Bom (Dirigent) 50.
 Bompard, Emilienne, 125.
 Bona, Anna, 306.
 Bonaparte, Giuseppe, 299.
 Bonnet, Joseph, 189.
 Borchard, Adolphe, 62.
 Born, A., 63.
 Bornemann, H., 121.
 Börner, Hildegard, 53.
 Börner, Paul, 114.
 Borodin, Alexander, 60. 118. 182. 329.
 Borowsky, Alexander, 62.
 v. Bortkiewicz, Sergei, 64.
 Borwick, Leonard, 187.
 Bösendorfer, Julius, 192.
 Bosetti, Hermine, 109. 118. 179.
 Bossi, Enrico, 190.
 Bote & Bock 7. 8. 9. 10. 11. 12. 307.
 Botscharow (Sänger) 319.
 Botstiber, Hugo, 376.
 Böttcher, Robert, 109.
 Bottermund, Hans, 124. 127.
 Bouché 9.
 Boucher, François, 329.
 Bouillon, Gustav, 8.
 Boukay 48.
 Bournot, Otto, 169.
 Boury (Sänger) 303.
 Braasch, Gertrud, 185.
 Brahms, Johannes, 24. 51. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 60. 61. 63. 64. 105. 108. 114. 115. 117. 118. 120. 121. 123. 124. 125. 126. 127. 128 (Bilder). 131. 160. 169. 175. 176. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 187. 188. 189. 191. 192. 244. 249. 313. 320. 344. 354. 377. 381.
 Brahms-Verein (Moskau) 60.
 Brandl, Johann, s. Totenschau XII. 19.
 Brandt, Karoline, 277.
 Brandts-Buys, Jan, 54.
 Braun, Carl, 119. 120. 121.
 Braune, Albert, 184.
 Braunfels, Walter, 123.
 Brause, Hermann, 119.
 Brecher, Gustav, 46. 47.
 Breiding, Joachim, 189.
 Breitenfeld, Richard, 120.
 Breithaupt, Rudolf M., 223.
 Breitkopf & Härtel 39. 133. 135. 141. 145. 147. 200.
 Brentano, Clemens, 40.
 Breuer, Hans, 310.
 Breuning-Storm, Gunna, 186.
 Bréval, Lucienne, 112.
 de Bréville, Pierre, 63. 116.
 Briand, Maria, 62.
 Brißler, F. F., 6.
 Brockhaus, F. A., 14.
 Brockway (Komponist) 125.
 Brode, Max, 56. 57.
 Brombaro (Sänger) 49.
 Brömse-Schönemann, Else, 192.
 v. Bronsart, Ingeborg, 128. s. Totenschau XII. 20.
 Bronsgeest, Cornelis, 56.
 Bruch, Hans, 182.
 Bruch, Max, 51. 116. 119. 121. 125. 126. 183. 184. 188.

- Bruckner, Anton, 6. 54. 60. 115. 117. 118. 121. 123. 124. 127. 181. 182. 183. 184. 187. 191. 292.
- Brückner, Kati, 119.
- Bruger-Dreves, Margarete, 113.
- Bruhn, Eva, 22. 23.
- Brun, Fritz, 181.
- Brune, Adolph, 182.
- Bruneau, Alfred, 57.
- Brunetti, Joachim, 279.
- Brunetti, Therese (Mutter), 273. 274. 276. 277. 279. 287.
- Brunetti, Therese (Tochter), 278. 279. 280. 281. 287. 288.
- Brün, Paul, 173.
- Bryard, Theodore, 58.
- Buck, F., 100. 128.
- Bülau, Wolfgang, 123.
- Bulle, Heinrich, 293.
- Bülle, Heinrich, s. Totenschau XII. 22.
- v. Bülow, Hans, 192. 216. 351. 373.
- Bunoni, Carlo, 383.
- Bunzel, Lotte, 54.
- Bürgergesangverein (Chemnitz) 117.
- Burgk 186.
- Burgmüller, Norbert, 68. 69. 71.
- Burmester, Willy, 54. 116. 117. 119. 123. 127. 180. 184. 186. 189.
- Burns-Walker, Wilfred, 320.
- Busch, Adolf, 114.
- Busch, Alfred, 187.
- Busch, Wilhelm, 365.
- Busoni, Ferruccio, 24. 118.
- Butt, Clara, 183.
- Büttner, Fritz, 44. 110.
- Büttner-Tartier, A., 191.
- Buxton 207.
- Buysson, Jean, 50.
- Byrd, William, 175.
- Caccini, Giulio, 58.
- Cäcilia, Heilige, 383. 384 (Bilder).
- Cäcilia (M.-Gladbach) 124.
- Cäcilienkonzerte (Münster i. W.) 124.
- Cäcilienverein (Bern) 181.
- Cäcilienverein (Frankenthal) 126.
- Cäcilienverein (Frankfurt a. M.) 138. 141.
- Cäcilienverein (Kaiserslautern) 126.
- Cäcilienverein (Kopenhagen) 186.
- Cäcilienverein (Pirmasens) 126.
- Cäcilienverein (Speyer) 126.
- Caffaret, Lucie, 125.
- Cahier, Charles, 117. 180. 189.
- Cahn-Speyer, Rudolf, 223.
- Cahnbley-Hinken, Tilly, 56. 118. 124. 185.
- Caldara, Antonio, 250.
- Calderon 39. 70.
- Calmus, Georgy, 259. 320.
- Calvé, Emma, 183.
- Calvocoressi, M.-D., 177.
- Camões, Luiz, 175.
- Campbell Mc. Innes, T., 58.
- Campbell-Tipton 333.
- Canning, George, 304.
- a cappella-Chor (Amsterdam) 54.
- a cappella-Chor (Kiel) 185.
- a cappella-Verein (Zwickau) 192.
- Capet-Quartett 55.
- Caraman-Chimay, Prinzessin, 300.
- Carbelly (Sänger) 61.
- Carl Eduard, Herzog v. Sachsen-Coburg-Gotha, 179.
- Carnegie, Andrew, 60.
- Caro, Jaques, 55.
- Carracci, Ludovico, 384.
- Carré, Marguerite, 113.
- Carreño, Teresa, 117. 121. 125. 185. 188.
- Carrière, Eugène, 324.
- Caruso, Enrico, 180.
- Casals, Pablo, 52. 118. 122. 186. 187. 332.
- Casella, Alfredo, 337.
- Caspar, Walter, 191.
- Castelucho 332.
- Casten-Otto (Sängerin) 53.
- del Cavaliere, Emilio, 26.
- Cavriani (Legationsrat) 296.
- Cerf, Rudolf, 9. 10.
- Cervi-Caroli (Sängerin) 49.
- Cézanne, Paul, 324.
- Chabrier, Emanuel, 57. 61. 331. 332.
- Chaifetz, Jascha, 126.
- Chaliapin, Feodor, 180.
- Challis (Sänger) 50.
- Chamberlain, H. St., 166. 314.
- Chantavoine, Jean, 249.
- Chapell 365.
- Chapi, Ruperto, 332.
- Charles d'Orléans 48.
- Charpentier, Gustave, 57. 112 („Julien“. Uraufführung in Paris). 113. 180. 333.
- de Chateaubriand, François René Vicomte, 304.
- Chausson, Ernest, 116.
- v. Chelius, Oskar, 45.
- Chemet, Renée, 126. 192.
- Cherubini, Luigi, 184. 280.
- Chevillard, Camille, 61.
- Chicago Symphony Orchestra 182. 183.
- Chickering 307.
- Chopin, Frederic, 58. 61. 96. 98. 113. 117. 120. 121. 123. 127. 128. 187. 188. 190. 191. 192. 249. 251. 297. 326. 337. 338.
- Chor, Akademischer (Jena), 23.
- Chor, Gemischter (Tsingtau), 190.
- Chor, Philharmonischer (Bremen), 116.
- Chor, Philharmonischer (Kiel), 185.
- Chor, Philharmonischer (Lübeck), 123.
- Chor, Städtischer (Straßburg i. E.), 63. 64.
- Choral Society, Royal (London), 57.
- Chorgesangverein, Hellwigscher, 119.
- Chorverein (Freiburg i. B.) 118.
- Chorvereinigung, Görlitzer, 119.
- Chorvereinigung der mährischen Lehrer 186.
- Chotek, Graf, 284.
- Christopulos, Athanasios, 42.
- Chrysander, Friedrich, 53. 59. 316. 357.
- Clam-Gallas, Christian Graf, 275.
- Clarendon, Lord, 307.
- Claussen, Julia, 103.
- Clément, Edmond, 60.
- Clement, Franz, 276.
- Cochrane, Elsie, 46.
- Coleridge-Taylor, Samuel, 57.
- Collegium musicum (Jena) 185.
- Colonne-Konzerte 61.
- Colonne-Orchester 57.
- Concertgebouw-Orchester 44. 55.
- Concertgebouw-Sextett 54.
- Conrad (Konzertmeister) 114.
- Conradi, August, 3ff (A. C. Ein Gedenkblatt). 64.
- Consemüller, Willy, 118.
- Constable, John, 323.
- v. Conta, Fr., 63.
- Corbach, C. A., 115.
- Cords, Gustav, 116.
- Corelli, Arcangelo, 250. 265. 380. 382.
- Corfield-Mercer, Artur, 62.
- Mac Cormack 180. 183.
- Corneille, Pierre, 261.
- Cornélis, Alexandre, 380.
- Cornelius, Peter, 108. 123. 192. 247.
- Cornelius, Peter (Sänger), 179.
- Cornell, Louis, 121.
- Corot, Camille, 328. 329.
- Cortot, Alfred, 53. 61. 186. 189.
- Courek, Josef, 275.
- Couyba 48.
- Craft, Marcella, 110.
- Croiza (Sängerin) 63. 116.
- Crossley, Ada, 55.
- Crusen, Georg, 190.
- Culp, Julia, 60. 118. 121. 125. 183. 187. 320.
- Cuzzoni, Francesca, 316. 357.
- Czapliński, H., 186.
- Czejka, Anna, 276. 280.
- v. Czernin, Graf, 274.

- Czerny, Carl, 148. 195. 216. 293.
 Dallier (Komponist) 125.
 Damaew (Sänger) 319.
 v. Dameck, Hjalmar, 382.
 Damenchor, Geraer, 22.
 Damm (Sängerin) 63.
 Damrosch, Frank, 60.
 Damrosch, Leopold, 60.
 Damrosch, Walter, 60.
 Dangès (Sänger) 49.
 Daniela, Anna, 109.
 Dannenberg, Richard, 377.
 Dante 120. 342. 370.
 Dargomyschky, Alexander, 49.
 60. 62. 319.
 Daubner, Prof., 50.
 David, Ferdinand, 83. 216.
 David, K. H., 29.
 Davies, Fanny, 187.
 Deane (Organist) 320.
 Debogis, Marie-Louise, 55. 58.
 127.
 Debroux, Joseph, 61.
 Debüser, Tinny, 53. 54. 117.
 Debussy, Claude, 18. 53. 54. 57.
 58. 61. 98. 112. 116. 117. 122.
 124. 180. 182. 186. 187. 188.
 219. 325. 326. 327. 328. 329.
 330. 331. 332. 333. 335. 336.
 337. 338. 339.
 Decker, Jacques, 45.
 Degas, Alexandre, 324.
 Dehmel, Richard, 252. 379. 382.
 Dehn, Siegfried, 192 (Bild).
 v. Deinhardstein, Ludwig, 14. 15.
 Delevoye (Pianistin) 125.
 Delius, Frederick, 21. 57. 114.
 124. 333. 334. 336. 339.
 Delstanche, Maud, 54.
 Denera, Erna, 62.
 Denys, Thomas, 55. 119. 120.
 124. 183.
 Denzler, Robert, 28.
 Dessau, Bernhard, 116. 119.
 Dessauer, Josef, 275.
 Destinn, Emmy, 179. 180.
 Destouches, André, 265. 266.
 Devrient, Eduard, 138.
 Dickmann, Johanna, 53.
 Diefenthaler, Else, 53.
 Diehl, Prof., 191.
 Dieter, L., 122.
 Dill, Ludwig, 290.
 Dimigen, F., 186.
 Dirichlet, Rebekka, 79.
 Dirichlet, Prof., 79.
 Dirks (Lithograph) 128.
 Dlsak, Lorenz, 275.
 Dobbert, Pauline, 59.
 Dobrowein, J., 59.
 v. Doczy, Josef, s. Totenschau
 XII. 22.
 v. Dohnányi, Ernst, 52.
 Dolci, Carlo, 383.
 Dolenga-Grabowskaia (Pianistin)
 59.
 Donizetti, Gaetano, 109.
 Doret, Gustave, 55.
 Dörffer (Justizrat) 38.
 Dorliac, Xenia, 44.
 Dorn, Heinrich, 12.
 Douglas (Vizekonsul) 298.
 Drach, Paul, 103.
 Draeseke, Felix, 23. 24. 109.
 („Merlin.“ Uraufführung in
 Gotha). 117. 179. 182. 190.
 Drechsler, Joseph, 3.
 Dregert, Alfred, 118.
 Dresden, Sem, 54.
 Dreyschock, Alexander, 274. 286.
 Drosdow, Wladimir, 62.
 Drousiakina (Sängerin) 319.
 Dubjanski, Sascha, 62.
 Dubois, Leon, 117.
 Dubois, Théodore, 118.
 Dufresny 261. 262.
 Dukas, Paul, 54. 57. 61. 64. 123.
 125. 319. 331.
 Dunn, John Petrie, 185.
 Duparc, Henri, 63.
 Durand & Fils 177.
 Durante, Francesco, 39.
 Dürer, Albrecht, 247.
 Durigo, Ilona, 55. 127. 128. 181.
 184.
 Durosoir, Lucien, 61.
 Duschack, Bela, 45.
 Dux, Claire, 116.
 Dvořák, Anton, 57. 114. 118.
 124. 125. 127. 183. 184. 187.
 191. 192. 337.
 van Dyck, Ernest, 49.
 Dyck, Felix, 116.
 Ebell, J., 186.
 Ebert, Karl Egon, 274.
 Eccard, Johann, 186.
 Eckermann, J. P., 252.
 Edelbauer, Josef, 6.
 Edvina (Sängerin) 180.
 Ehlers, Paul, 24. 230.
 Ehrenberg, Carl, 21. 28. 29.
 v. Ehrenfels, Christian, 314.
 Eichheim 380.
 v. Eichendorff, Joseph Frhr., 29.
 91. 255. 379.
 Eickemeyer, Willy, 184.
 Eisdell, Hubert, 58.
 Eisenberger, Severin, 119. 121.
 Elgar, Edward, 57. 186.
 Ellinger, Georg, 40.
 Elman, Mischa, 60. 183. 187.
 Emeritenverein (Straßburg i. E.)
 63.
 Eneri, Irene, 62.
 Enesco, Georges, 52. 61. 183. 319.
 Engel, J. C., 8.
 Engelhard, Leonor, 109.
 Enke, Otto, 114.
 v. Enzenberg, Graf, 289.
 Epstein, Lonny, 120. 126. 189.
 Erb, Karl, 111. 123.
 Erb, Maria Josef, 63.
 Erdmann-Guckel 26. 27.
 Ehrhardt, Alma, 184.
 Erhardt, Dr., 27.
 Eriksson, Josef, 103. 178.
 Erkel, Franz, 128 (Bild).
 v. d. Erlaf, Wilhelm, 184.
 Erler, Theodor, 113.
 Erler-Schnaudt, Anna, 53. 56.
 118. 123. 183.
 Ernst, Heinrich Wilhelm, 6. 83.
 Ernst-Albert-Oratorienverein
 (Coburg) 184.
 Ertel, Paul, 178. 182.
 Eschment, Maria, 124.
 Esser, Heinrich, 183.
 Eblair, Franz, 286.
 Euphonie (Chemnitz) 117.
 Ewer & C. 207. 211.
 van Eweyk, Arthur, 52. 123. 124.
 Excelsior (Haag) 55.
 Exner, Prof., 104.
 van Eyken, Heinrich, 116.
 Fährmann, Hans, 123.
 Fairchild, Blair, 58.
 Falb, Rudolf, 157.
 Fall, Leo, 47. 110.
 de Falla, Manuel, 332.
 Fanelli, Ernest, 57. 125.
 Fanger, Otto, 47.
 Farnik, Wenzel, 275.
 Faßbänder, Peter, 128.
 Fauchois, René, 111.
 Fauré, Gabriel, 61. 111 („Pene-
 lope.“ Erstaufführung in Paris).
 112. 127.
 Fauth, Albert, 190.
 Favre, Walter, 47.
 Fedorow (Kapellmeister) 319
 Feinhals, Fritz, 46. 179.
 Felser, Frieda, 46. 47.
 Fenten, Wilhelm, 183.
 Fenton, Lavinia, 320 (Bild). 358.
 Feo, Francesco, 39.
 Ferdinand II., Kaiser, 155.
 Fernow, Hermann, 24.
 Feuerbach, Ludwig, 309.
 Feuermann, Siegmund, 121. 125.
 Fiedler, Fritz, 119.
 Field, John, 250.
 Figuerido (Geiger) 125.
 Fink, G. W., 292.
 Fiorillo, Federigo, 380.
 Fischer, Albert, 114. 189. 192
 Fischer, Bruno, 119.
 Fischer, Edwin, 120.
 Fischer, Ernst, 46.
 Fischer, Friedrich, 77.
 Fischer, Hugo, 184.
 Fischer, Ludwig, 275.
 Fischer, Richard, 117. 123. 124.

- Fischer, Rudolph, 274.
 Fischer, Wilhelm, 250.
 Fischer (Musikmeister) 73. 74.
 Fischer-Achter, Karoline, 76.
 Fischer-Maretski, Gertrud, 124.
 184. 185.
 Fitzau, Franz, 117.
 Flatau, Th. S., 106.
 Fleischer-Edel, Katharina, 127.
 Flesch, Carl, 52. 53. 118. 119. 120.
 Flith, Elsa, 123.
 Flockenhaus, Ewald, 118.
 Flohr, Hubert, 53.
 Flonzaley-Quartett 60. 183.
 Flury, Alfred, 29. 128.
 Foerstel, Gertrude, 56. 117. 118.
 119. 181.
 Fönß, Johannes, 179.
 Font-Favart 261. 262. 264. 265.
 Forchhammer, Ejnar, 183.
 Forsell, John, 103.
 Först, H. D., 186.
 Forter, A., 59.
 Fourment, Helene, 384.
 Fraenkel, B., 106.
 Francillo - Kaufmann, Hedwig,
 110. 111.
 Franck, César, 49. 57. 58. 61. 63.
 117. 123. 125. 175. 180. 181.
 183. 186. 331.
 Franke, Fr. Wilhelm, 59. 223.
 Fränkel, Ludwig, 113.
 Fransella, Albert, 58.
 Franz I., Kaiser, 305.
 Franz, Robert, 192. 216.
 Franz-Singakademie, Robert, 121.
 Frauenchor (Straßburg i. E.) 63.
 Fredrich-Höttges, Vally, 53. 191.
 Freund, Maria, 53. 123. 125.
 Frey, Emil, 63.
 Freytag, Otto, 53.
 v. Fricken, Ernestine, 249.
 Fridberg, Franz, s. Totenschau
 XII. 22.
 Fried, Oskar, 248.
 Friedberg, Karl, 55. 56. 117.
 Friedrich, Kaiserin, 59.
 Friedrich, Prinz, 69. 70. 73.
 Friedrich Wilhelm IV., König
 v. Preußen, 79 ff.
 Friedrich Wilhelm, Prinz v.
 Preußen, 120.
 Friedland, Martin, 120.
 Frodl, Karl, 63.
 Fröhlich, Alfred, 45.
 Frohsinn (St. Gallen) 29.
 Frommer, Paul, 47.
 Fryklöf, Harald, 103.
 Fuchs, Stanislaus, 110.
 Fuller-Maitland, J. A., 64. 128.
 Furtwängler, Wilhelm, 122. 123.
 Fux, J. J., 250.
 Gabrieli, Giovanni, 39.
 Gabrilowitsch, Ossip, 59. 61. 180.
 Gade, Niels W., 108. 188. 192.
 Gaehde, Wanda, 109. 184.
 Gagnebin, H., 28.
 Gail (Hofmusiker) 287.
 Gallet (Librettist) 45.
 Galston, Gottfried, 60. 183.
 Gambke, Fritz, 61. 62.
 Gans, Leopold, 83.
 Ganz, Rudolph, 29. 60. 183.
 Gares (Pianist) 61.
 Garibaldi 295.
 Gärtner, Marie, 50.
 Gaßmann 9.
 Gauguin 324.
 Gautier, Judith, 125.
 Gave, Ludwig, 111.
 Gay, John, 259. 320 (Bild). 358.
 359.
 Gay, Maria, 49. 319.
 v. Gayling, Frhr., 282.
 Geibel, Emanuel, 307.
 Geisler, Paul, 61. 62.
 Geist, Karl, 184.
 Geiße-Winkel, Nicola, 50. 58. 183.
 Gelbke, Hans, 124.
 Geller, M., 125.
 Gellert, Anton, 275.
 Geloso-Quartett 58.
 Geminiani, Francesco, 256 (Bild).
 v. Geramb, R., 156.
 Gerber, Julius, 123.
 Gerhardt, Elena, 58. 60. 183.
 187. 320.
 Gerhardt, Paul, 192.
 Gerhäuser, Emil, 103.
 v. Gerlach, Artur, 46.
 Gerland, G., 382.
 Gernsheim, Friedrich, 51. 119.
 319.
 Gesangverein, Basler, 181.
 Gesangverein, Bürgerlicher (Jena),
 185.
 Gesangverein, Duisburger, 118.
 Gesangverein, Früh'scher, 124.
 Gesangverein, Hennigscher, 61.
 62.
 Gesangverein, Kieler, 185.
 Gesangverein, Städtischer
 (Aachen), 56.
 Gesangverein, Städtischer (Bonn),
 182.
 Gesangverein, Städtischer (Hagen
 i. W.), 120.
 Gesellschaft zur Förderung der
 Tonkunst in Böhmen 275.
 Gesellschaft für Blasinstrumente,
 Moderne (Paris), 125.
 Gesellschaft für klassischen Ge-
 sang (Paris) 125.
 Gesellschaft, Musikalische (Dort-
 mund), 117.
 Gesellschaft, Philharmonische
 (Budapest), 52.
 Gessner, W., 191.
 Gesterkamp, Jan, 123.
 Gewandhaus-Quartett 121. 189.
 Geyer, Ludwig, 169. 170.
 Geyer, Marianne, 119.
 Geyer, Steff, 53. 186.
 Geysersbach, Gertrud, 53.
 Gherardi, Evarist, 260. 263. 264.
 v. Giese (Hauptmann) 302.
 Gilbert, Jean, 110.
 Gillaumin, Jules, 324.
 Gimkevitz, Sophie, 320.
 Gipser, Else, 189.
 Giraldoni (Sänger) 49.
 Gitarre-Quartett, München, 100 f
 (Das M. G.-Qu.) 128 (Bild).
 Gjertsen, Beatrice, 114.
 Glasenapp, C. Fr., 242.
 v. Glasenapp, Curt, 223.
 Gläser, Franz, 286.
 Glazounow, Alexander, 54. 62.
 120. 122. 126. 182. 187. 191.
 v. Glenck, H., 28.
 Gleß, Julius, 50.
 Glière, Reinhold, 59. 180.
 Glinka, Michael, 192. 319.
 Gluck, 30 f (Aufruf der G.-
 Gemeinde). 39. 63. 67. 96.
 125. 179. 181. 191. 192. 216.
 242. 256. 261.
 Gluck-Gemeinde 30 f (Aufruf der
 G.-G.)
 Gluck-Gesellschaft 30.
 Gmeiner, Rudolf, 191.
 Gned (Sänger) 276.
 Göbel (Sänger) 63.
 Gobbi, Alois, 53.
 Godowsky, Leopold, 57. 60.
 183. 319.
 Goedecke, Lebrecht, 121.
 Goethe, J. W., 7. 12. 28. 32. 36.
 38. 42. 62. 64. 67. 105. 136.
 166. 169. 181. 247. 249. 252.
 308. 314. 344. 356. 374. 379.
 Goette, Elfriede, 124. 189.
 Goetz, Hermann, 57. 110. 182.
 247.
 Le Goffic, Charles, 48.
 Van Gogh, Vincent, 324.
 Göhler, Georg, 114. 152.
 Goldenring, Stefania, 95.
 Goldmark, Carl, 44. 52. 191.
 Goldschmidt, Paul, 61. 119.
 Goll, Eduard, 188.
 Goltermann, Georg, 318.
 Goltz, Alfred, 109.
 Gombart & Co. 280.
 Gonzaga, Francesco, 26.
 Goodson, Katherine, 187.
 Görlitz, Carl, 11.
 Gorter, Albert, 58. 115.
 Gothia (Graz) 54.
 Göttelmann, Dr., 59.
 Göttmann, Adolf, 24.
 v. Gottschall, Rudolf, 8.

- Gound-Lauterburg, Elisabeth, 118.
 Gounod, Charles, 47. 95. 191. 302. 319.
 Goya, Francisco, 323.
 Gozé 332.
 Grabner, Hermann, 185.
 Graener, Paul, 331.
 Graeve, Anna, 124.
 Graf, Ernst, 29.
 Grainger, Percy, 55. 58. 181. 183.
 Gramatschikowa, Sina, 63.
 Granados, Enrique, 60.
 Grau, Arno, 110.
 Graun, Karl Heinrich, 38.
 Graupner, Christoph, 376.
 Graziani (Komponist) 7.
 Greco 323.
 Greenaway, Kate, 251.
 Gregor XIII., Papst, 301.
 Grelinger, Charles, 111 („Goldhansel.“ Uraufführung in Mülhausen i. E.).
 Grell, Eduard, 4.
 Gretschaninoff, Alexander, 319.
 Greulich, Karl, 62.
 Grevenberg, Julius, 46.
 Grevesmühl, Hermann, 63.
 Grieg, Edvard, 6. 62. 108. 114. 116. 123. 124. 178. 187. 190. 192. 317. 320. 331. 335.
 Griepenkerl 216.
 Griesbach, Frida, 185.
 Grimm, Jakob, 169.
 Grimm, Julius Otto, 64.
 Grimm, Gebrüder, 29.
 Grobecker 12.
 Gröbke, Adolf, 110.
 Groenen, Joseph, 47.
 Gröne, Frl., 124.
 Groß, Rudolf, 109. 114.
 Großmüller (Dirigent) 126.
 Grove, George, 365.
 Grümmer, Paul, 53.
 Grünbaum 10.
 Grünbaum (Sänger) 276.
 Grünecke-Katona, Heinrich, 118.
 Grünfeld, Heinrich, 116.
 Grütters, Hugo, 182.
 Guardasoni, Domenico, 279.
 Guggenheim, Ludwig, 53. 191.
 Guhr, Karl W. F., 76.
 Guilbert, Yvette, 186. 189.
 Gukowa (Sängerin) 319.
 Gulbranson, Ellen, 50.
 Gumbert, Ferdinand, 4.
 Gunst, Eugen, 60.
 Gura, Hermann, 116. 183. 191.
 Gura-Hummel, Annie, 109. 116. 183. 191.
 Gurlitt, Manfred, 23.
 Gürzenich-Chor 56.
 Gürzenich-Quartett 55. 124.
 Guszalewicz, Alice, 46. 109. 183.
 Gutmann (Hofsekretär) 290.
 de Gutmansthal, N., 248.
 Gyarfas, Ibolyka, 125.
 Haac, Toni, 121.
 de Haan, Willem, 53.
 de Haan - Manifarges, Pauline, 181. 182.
 Haberl, Benno, 114.
 Hafgren, L. E., 126.
 Hafgren-Waag, Lilli, 56.
 Hahn, Karl, 114.
 Hahn, Rosie, 191.
 Haimel, Paula, 54.
 Hainauer, Julius, 26.
 Halbmeier, F., 100.
 Halévy, J. F. E., 179.
 Hallén, Andreas, 103.
 Halm, A., 106.
 Hals, Franz, 323.
 Hamann-Quartett 117.
 Hambourg, Mark, 187.
 Hamerling, Robert, 162. 163.
 Hamm, Adolf, 181.
 Hampe (Verleger) 39.
 Händel, G. F., 39. 53. 54. 59. 68. 75. 115. 116. 124. 127. 131. 138. 183. 184. 186. 187. 188. 191. 192. 196. 197. 256. 285. 316. 357.
 Händel-Gesellschaft (Paris) 61.
 Handel-Society (London) 57.
 Handl, Jakob, 123.
 Hanfstaengl, Erich, 53.
 Hansen, Cécilie, 62.
 Hansen, Robert, 117.
 Hanslick, Eduard, 344.
 v. Hardenberg, Karl August Fürst, 304.
 Hardorff, A., 116.
 Harrison, Beatrice, 53. 58. 185. 186. 189.
 Harrison, May, 53. 185. 186. 189.
 Hartenstein, Frau, 105.
 Hartmann, Else, 46.
 Hartmann, Joh. Peter Emil, 108.
 Harty, Hamilton, 58.
 v. Hase, Oskar, 223.
 Hasse, Carl, 22. 189.
 Hasse, Faustina, 357.
 Hasse, Joh. Adolf, 54.
 Hasselmans, L., 61.
 Haug, G., 29.
 Hause, Wenzel, 275.
 v. Hausegger, Friedrich, 162.
 v. Hausegger, Siegmund, 24. 25. 53. 115. 126. 127. 252. 254. 379.
 Häußler, Julie, 52.
 Havemann, Gustav, 53. 115. 123. 192.
 Haydn, J., 58. 98. 105. 107. 115. 119. 120. 124. 125. 127. 128. 152. 155. 181. 184. 185. 186. 188. 189. 192. 250. 285. 292. 309. 319. 320. 331. 332. 344. 361. 365.
 Haym, Hans, 118.
 Hazzard Peacock, Eleanor, 58.
 Hebbel, Friedrich, 123. 382.
 Hecker, Siegmund, 27.
 Heckenast (Buchhändler) 157.
 Heermann, Emil, 319.
 Hegar, Friedrich, 54. 56. 184. 188.
 Hegar, Johannes, 23.
 Heger, Robert, 44.
 Hegner, Anna, 53. 117. 127. 181.
 Hehemann, Erika, 124.
 Heiberg, Gunnar, 334.
 Heifetz, Jascha, 62.
 Heim, Viktor, 54.
 Hein, Paul, 180.
 Hein (Theaterdirektor) 8.
 Heine, Heinrich, 61. 169. 249. 307. 314.
 Heinemann, Alexander, 126.
 Heinemann, Toni, 116.
 Heinemann (Komponist) 184.
 Heinrich, Erna, 22.
 Heinrich, Prinz v. Preußen, 190.
 Heinrich IV., König von Frankreich, 26.
 Heinz, Hugo, 58.
 Heller, H., 314.
 Hellmann, Fritz, 121.
 Hellmrich, Rudolf, 123.
 Hellmuth, Fritz, 45.
 Helmerding, Karl, 9.
 Helsted, Gustav, 186.
 Hempel, Frieda, 60.
 Hempel, F. C., 53. 54.
 Hendrich, Hermann, 311.
 Hendrich, W., 186.
 Hennig, C. R., 61.
 Henning, G., 114.
 Henschel, Georg, 57.
 Hensel, Fanny, 79. 81. 83. 88. 89. 91. 93.
 Hensel, Heinrich, 50. 109. 179.
 Henzmann, E., 181.
 Herbart, Joh. Friedrich, 373.
 Herbert, Victor, 47.
 Hermann, Clara, 123.
 Hermann, Kurt, 325.
 Hermann 202. 205. 206.
 Hermann & Großmann 190.
 Herold, Wilhelm, 44. 110.
 Herpen, Charlotte, 126.
 Herr-Japy (Pianist) 125.
 Herz, M. J., 147.
 Heß, Myra, 58. 187.
 Heß, Willy, 51. 123.
 Hesse, Hermann, 128.
 Heuberger, Richard, 157. 158. 160. 161.
 Heugel & Fils 47.
 Heumann, Maria, 116.
 Heuser, Gustav, 6.

- Heuser, Theodor, 110.
Heuß, Alfred, 230. 231. 232. 233. 234. 366.
Heymann-Engel, Sofie, 125.
de Hidalgo, Elvira, 49.
Hiescher, Hans, 62.
v. Hildebrand, Adolf, 64.
Hildebrand (Mater), 128.
Hildebrandt, Ulrich, 117.
Hill, Tillis, 55. 63. 116. 119.
Hillemacher, Paul, 61.
Hiller, Ferdinand, 202. 203. 204. 205.
Hiller, Job. Adam, 121. 122.
Hindermann, Paul, 128.
v. Hippel, Theodor, 38. 39.
Hirt, Fritz, 191.
Hitzig, Julius Eduard, 38. 40.
v. Hochberg, Bolko Graf, 120.
Hochhelm, Paul, 44.
Hochschule für Musik, Kgl. Akademische (Berlin), 52.
Hoehn, Alfred, 114.
Hof und Domchor, Kgl. (Berlin), 50. 54. 82. 117. 118. 124.
Hofbauer, Rudolf, 179.
Hoffmann, E. T. A., 14. 15. 38. 39. 40. 327. 332.
Hoffmann, Elisabeth, 53.
Hoffmann von Fallersleben, 255.
Hoffmann-Onégin, Lilly, 53. 122. 184. 189.
Hoftheaterkonzerte (Altenburg) 114.
Hofkapelle (Coburg) 184.
Hofkapelle (Darmstadt) 53.
Hofkapelle (Karlsruhe) 190.
Hofkapelle (Meiningen) 53. 121. 126. 184. 189. 191.
Hofkapelle (Stuttgart) 103. 189.
Hofkapelle (Weimar) 23.
Hofmann, Alois, 45.
Hofmann, Friedrich, 162.
Hofmann, Josef, 59. 63.
v. Hofmannsthal, Hugo, 248.
Hofmeister, Andreas, 123.
Hofmeister, Fr., 133. 380.
Hofmüller, Max, 63.
Hofmusik, Großherzogliche (Darmstadt), 53.
Hofrätter, Josef, 54.
Hoftheater-Singchor (Stuttgart) 163.
Hogarth, William, 358.
Hohenlohe, Kardinal, 105.
v. Hohenlohe, Prinz, 299. 301. 302.
Höhne, A., 114.
Holbein v. Holtheinsberg, Franz Ignaz, 39. 280.
Holbrooke, Joseph, 186. 187.
Hölderlin, Friedrich, 22.
Holthoff v. Faßmann, Wilhelm, 179.
Holtzschneider, Carl, 117.
Holtz, Wilhelm, 110.
Holzbauer, Ignaz, 52.
Holzbläservereinigung, Chicagoer, 183.
Homburger, Elsa, 29.
van Honthorst, Gerard, 384.
Hopf, Paul, 185.
Hopf, Paul, 185.
Horaz, 31.
Hörder, Käthe, 124.
Horn, Camillo, 54. 117.
Horn, M., 155.
Horwitz, L., 121.
Hostater, Julia, 61. 187.
Hostinsky, Otakar, 36.
Howard, Kathleen, 55.
Howard, Walter, 185.
Howard-Jones (Pianist) 58.
Hoyer, Bruno, 180.
Hoyer, Carl, 117.
Huber, Annemarie, 123.
Hubert, Carola, 53.
Huber, Hans, 28. 115. 181. 192.
Huberman, Bronislaw, 51. 56. 187.
Hugo, Victor, 43.
Huhn, Charlotte, 109.
Hummel, Joh. Nep., 127. 152.
Humperdinck, Engelbert, 46. 51. 115. 179.
Huré, Jean, 96.
Hüttisch (Konzertmeister) 120.
Ibsen, Henrik, 180.
Iffert, August, 223.
Iljina (Sängerin) 62.
Imhofer, R., 106.
Immermann, Karl, 70. 72. 78.
Imrott, Frau (Pianistin), 320.
Inderan, Hermann, 114.
d'Indy, Vincent, 18. 26. 49. 61. 63. 95. 98. 118. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220.
Ingenhoven, Jan, 107.
Ingelbrecht, 61.
Instrumentalverein (Darmstadt) 53.
Instrumentalverein (Pforzheim) 190.
Ipolyi, László, 114.
Ippolitow-Iwanow, M., 59. 319.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 53. 189.
Irrgang, Bernhard, 52. 119.
Isori, Ida, 61.
Isouard, Nicolo, 40.
Iwan der Schreckliche 319.
Jachimecki, Z., 122.
Jacobs, Anna, 53.
Jacobson, Eduard, 10.
Jaczynowska (Pianistin) 190.
Jadlowker, Hermann, 109.
Jahn, Otto, 105.
Järnefelt, Armas, 183.
Järnefelt, Matkki, 187.
Jansen, O., 8.
Janassen, Julius, 117.
Jeanrenaud, Cécile, 78.
Jenkins, Th. O., 256.
Jinkert, Willi, 121.
Joachim, Joseph, 64 (Bild).
Jochimsen, H., 117.
Johannsen, Heinrich, 185. 186.
de Jong, Karel, 55.
Jordan, Sverre, 382.
Josef II., Kaiser, 274.
Josephson, Walther, 118.
Jouquin de Prés 219.
Jung, Helene, 184.
Juon, Paul, 53. 124. 183.
Justinian 169.
v. Kaan, Heinrich, 126.
Kacerowska (Sängerin) 50.
Kaempfert, Anna, 50. 51. 59. 124.
Kaesser, Lulu, 44.
Kafka, Rudolf, 118.
Kahn, Robert, 51. 192.
Kall, Josef, 276.
Kainz, Marianne, 276.
Kainz, Wolfgang, 276.
Kaiser, Alfred, 45. 109. 110.
Kaiser, Isabella, 28.
Kaiser (Konditor) 87.
Kaiserin-Friedrich-Stiftung 58.
Kalafati (Komponist) 62.
Kallnikow, Wassili, 61. 187.
Kallisch, David, 7. 9. 10. 11. 12.
Kallenberg, Siegfried Garibaldi, 23.
Kalliwoda, Anton, 274.
Kalliwoda, Emil, 281.
Kalliwoda, Emma, 290.
Kalliwoda, Fanny, 275.
Kalliwoda, Franz, 275. 277.
Kalliwoda, Friedrich, 281.
Kalliwoda, Gustav, 281. 290.
Kalliwoda, Heinrich, 275.
Kalliwoda, Henriette, 281.
Kalliwoda, Johann Wenzel, 273ff (J. W. K.). 320 (Bild).
Kalliwoda, Karl, 275.
Kalliwoda, Maria, 279. 281. 288. 289.
Kalliwoda, Max, 281.
Kalliwoda, Theresia, 281. 282. 320 (Bild).
Kalliwoda, Theresia, 274. 290.
Kalliwoda, Wilhelm, 281. 289. 290.
Kamiński, Lucian, 230. 231. 366. 367.
Kammermusikfest, 6. Freiburger, 118.
Kammermusikvereinigung, Bromberger, 118.
Kammermusikvereinigung, Darmstädter, 53.
Kammermusikvereinigung, Grazer, 54.

- Kammermusikvereinigung, Lübeck, 123.
 Kammermusikvereinigung, Meiningen, 124.
 Kammermusikvereinigung, Wormser, 191.
 Kammermusikvereinigung der Lehrer des Steiermärkischen Musikvereins 54.
 Kämpf, Karl, 116.
 Kant, Imanuel, 36. 373.
 Kanth, Gustav, 256.
 Kapelle, Kgl. (Berlin), 119.
 Kapelle, Städtische (Chemnitz), 117.
 Kapelle, Städtische (Plauen i.V.), 125.
 Karg-Elert, Sigfrid, 22. 176. 188. 251. 331.
 Karl V., Kaiser, 297.
 Karl Alexander, Großherzog v. Sachsen-Weimar, 104.
 Karl Egon II., Fürst v. Fürstenberg, 275. 277. 282. 283. 293.
 Karl Egon III., Fürst v. Fürstenberg, 284. 289.
 Karłowicz, Mieczysław, 122.
 Karmin, Fritz, 29. 43.
 Karr-Kothen (Violinist) 192.
 Karsavina, Thamar, 180.
 Kasanli, N., 62.
 Kase, Alfred, 63. 64. 184.
 Kasselmann, Cl., 120.
 Kastner, Alfred, 187.
 Kastner, Josef, 155. 192.
 Kästner, Margarete, 110.
 Kaun, Hugo, 125. 182. 190. 223.
 Keilich, Charlotte, 52.
 Keller, Gottfried, 29. 254. 334.
 Kempf, Otto, 110.
 Kennedy, Daisy, 186.
 Kern, C., 100. 128.
 Kerner, Stephan, 52.
 Kes, Willem, 183.
 v. Keußler, Gerhard, 53.
 Kiebitz, C., 191.
 Kiel, Friedrich, 192.
 Kienzl, Wilhelm, 47. 109. 110. 113. 160. 161. 247.
 Kind, Friedrich, 293.
 Kindler, Hans, 192.
 Kirchenchor, Evangelischer (Mülhausen i. E.), 188.
 Kirchenchor zu St. Moritz (Coburg) 184.
 Kirchhoff, Walther, 53. 62. 109. 122. 184.
 Kirchner, Theodor, 326.
 Kitaewa-Tal, Olga, 59.
 Kittel, Bruno, 51.
 Kittelscher Chor, Bruno, 51.
 Kittl, Joh. Friedrich, 284. 285.
 Kittner, Else, 45.
 Klatte, Wilhelm, 25. 230. 231.
 Klaus, Martha, 110.
 Klebelsberg, Fr. Graf, 275.
 Kleffel, Arno, 256 (Bild). s. Totenschau XII. 21.
 Kleffner, August, 183.
 Kleinpaul, A., 59.
 v. Kleist, Heinrich, 64. 166.
 Klengel, Eva, 121.
 Klengel, Julius, 117. 121. 123.
 Klepzig, Ida, 125.
 Klinger, Max, 64.
 Klinger, Paul, 185.
 Klingler-Quartett 117. 124.
 Klinke, H. G., 190.
 Klopstock, F. G., 42. 50. 53.
 Klose, Friedrich, 22.
 Klub, Deutscher (Johannesburg), 320.
 Kludt, A., 23.
 Kneisel 11.
 Kneisel-Quartett 60. 183.
 Knoch, Ernst, 46.
 Knopf, Lotte, 114.
 Knote, Heinrich, 51. 125. 127. 180.
 Knüpfer, Paul, 47. 62.
 Koch, Friedrich E., 51.
 Kochanski, Paul, 58. 187.
 Kochanski, Waclaw, 122. 186.
 v. Köchel, Ludwig Ritter, 189.
 v. Koczalski, Raoul, 117. 123. 190.
 Kodaly, Zoltan, 125.
 Koenen, Tilly, 53. 55. 114. 123. 186.
 Koeßler, Hans, 175. 317.
 Kohmann, Anton, 188.
 Kolni-Balozky (Cellist) 58.
 Kömmenich, Louis, 60.
 Konewsky, Eugenie, 59.
 König, Meta, 192.
 Königer, J., 190.
 Konservatoriumskonzerte (Brüssel) 117.
 Konzerte, Akademische (Jena), 184.
 Konzerte, Philharmonische (Bremen), 116.
 Konzerte, Philharmonische (Tepitz-Schönaue), 127.
 Konzertgesellschaft (Barmen) 114.
 Konzertgesellschaft (Hagen i.W.) 120.
 Konzertgesellschaft (Elberfeld) 118.
 Konzertverein (Plauen i.V.) 125.
 Konzertverein, Dänischer (Kopenhagen), 186.
 Konzertverein, Deutscher (Graz), 54.
 Konzertvereins-Orchester (München) 180.
 Körner, Theodor, 179.
 Korngold, Erich Wolfgang, 24. 57. 60. 116. 127. 182. 183. 331.
 Körnlein (Hofmusiker) 287.
 Korolewicz-Wayda, J., 110. 113. 122. 186.
 Korst, Robert, 191.
 Kortschak, Hugo, 54. 192.
 Kothe, Robert, 123. 186.
 v. Kotzebue, August, 14.
 Kowalski, Max, 254.
 Kral (Kapellmeister) 276.
 Kramer, Ludwig, 8.
 Kraus, Ernst, 62. 110.
 v. Kraus, Felix, 53. 118. 184.
 v. Kraus-Osborne, Adrienne, 53. 118.
 Krauß, K. A., 126.
 Krehl, Stephan, 123.
 Kreisler, Fritz, 60. 61. 63. 117. 121. 125. 127. 180. 187. 216.
 Kreiten, Theo, 23.
 Krempe, Sophie, 192.
 Kretschmer, Benno, 110.
 Kretzschmar, Hermann, 52. 150. 311. 365.
 Kreutzer, Konradin, 3. 274.
 Kreutzer, Rodolphe, 277. 318. 380.
 Kris, Emerich, 116.
 Kroeber-Asche (Pianistin) 182.
 Kröhne, Paul, 192.
 Kroll, Josef, 8. 9.
 Krome, Dr., 126.
 Krömer, Hugo, 54. 117.
 Kromer, Joachim, 122.
 Kronke, Emil, 117.
 Krug, Arnold, 176.
 Krug-Waldsee, Josef, 114.
 Kruse, Georg Richard, 64.
 Krutschek, Paul, 154.
 Kubelik, Jan, 119. 122. 186. 187.
 Kugler, Franz, 40.
 Kühling (Verleger) 12.
 Kuhn, Franz, 173.
 Kühn, Ludwig, 190.
 Kuhnau, Johann, 52.
 Kuhnert, Margarete, 113.
 Küller, Margarete, 123.
 Kummer, Hans, 191.
 Kummer (Verleger) 14.
 Kun, Cornelius, 116.
 Kunsemüller, Ernst, 185.
 Künstlerklaus (Altenburg) 114.
 Kunwald, Ernst, 319.
 Kunz (Verleger) 40.
 Kunzen, Karl Adolf, 249.
 Kurpinski, Karl, 113.
 Kurt, Melanic, 62. 109.
 Kurz, V., 122.
 Kurz 365.
 Kussewitzki, Sergei, 59.
 v. Küstner, Theodor, 81.
 Kutzschbach, Hermann, 119.
 Kwast, James, 23.

- Kwast, Frau, 183.
 Kwast-Hodapp, Frida, 23. 123. 124.
 Labia, Maria, 47.
 Labor, Josef, 250.
 Lach, Robert, 375.
 Lagenpusch, Felix, 44.
 Lähnemann, Otto, 45.
 v. Lalewicz, Georg, 186.
 Lalo, Edouard, 61. 63. 192. 332.
 Lamb, Wilhelm, 191.
 Lambrino, Telemaque, 53. 184.
 Lamond, Frederic, 57. 58. 62. 119. 120. 125. 126. 186.
 Lamoureux-Konzerte 61.
 Lancret, Edouard, 329.
 Land, Emmy, 110.
 Landau, Felix, s. Totenschau XII. 23.
 Landmann, Arno, 122.
 Landowska, Wanda, 52. 55.
 Langefeld, Arnold, 110.
 Lanna, F., 274.
 Lanner, Joseph, 154.
 Lapelletrie (Sänger) 49.
 Laser, Arthur, 51.
 Lassalle (Sängerin) 49.
 Lasso, Orlando, 54. 208.
 Lattermann, Theodor, 109. 110.
 Lattès (Komponist) 49.
 Laube, Heinrich, 170.
 Laubenthal, Rudolf, 52.
 Lauber, Joseph, 29.
 Lauenstein, Ernst Ludwig, 118. 189.
 Lauer-Kottlar, Beatrice, 124.
 Laugs, Otto, 121.
 Laugs, Robert, 109.
 Laulerie (Pianistin) 125.
 Launhardt, Else, 183.
 Lauprecht van Lammen, Mientje, 120. 124.
 Lauwereyns (Kapellmeister) 45.
 Lavater, Hans, 28. 29.
 Lawaczek (Pianistin) 63.
 Lazzari, Silvio, 61.
 Lebzelter, 304.
 Lederer, Felix, 59.
 Lederer-Prina, Felix, 117. 192.
 Leffler, Robert, 45.
 Leffler-Burckard, Martha, 50.
 Léhar, Franz, 110.
 Lehmann, Ernst, 44.
 Lehmann, Lilli, 61.
 Lehrergesangverein (Bautzen) 119.
 Lehrergesangverein (Bern) 181.
 Lehrergesangverein (Görlitz) 119.
 Lehrergesangverein (Halle) 121.
 Lehrergesangverein (Mülhausen i. E.) 188.
 Lehrergesangverein (Plauen i. V.) 176.
 Lehrergesangverein (Reichenberg) 119.
 Lehrergesangverein (Zittau) 119.
 Lehrergesangverein, Bremer, 116.
 Lehrergesangverein, Chemnitzer, 117.
 Lehrergesangverein, Coburger, 184.
 Lehrergesangverein, Jenaer, 185.
 Lehrergesangverein, Kieler, 185.
 Lehrergesangverein, Lübecker, 123.
 Lehrergesangverein, Osnabrücker, 189.
 Lehrergesangverein, Posener, 62.
 Lehrergesangverein, Prager, 125.
 Lehrergesangverein, Zwickauer, 192.
 Lehrersängerchor, Darmstädter, 53.
 Lehrervereinigung Diesterweg (Antwerpen) 50.
 Leichtentritt, Hugo, 107.
 Leisner, Emmi, 51.
 Leisner, Johanna, 45.
 Lekeu, Guillaume, 125.
 Leliwa (Sänger) 110.
 Lemberger, Fritz, 54.
 Lenau, Nikolaus, 298.
 Lendvai, Erwin, 182. 380.
 v. Lengyel, Ernst, 57.
 Lenné, Alice, 184.
 Lenormand, René, 250.
 Leo, Leonardo, 256.
 Léonard, Hubert, 381.
 Leoncavallo, Ruggiero, 110. 319.
 Leopold Friedrich, Herzog von Anhalt-Dessau, 284.
 Lerner, Tina, 60. 183. 186.
 Lesage, Alain René, 259. 263. 264. 265.
 Lessing, G. E., 227. 234. 313.
 Leßmann, Eva, 116.
 Leucht, Richard, 191.
 Levy, Ernst, 127. 128.
 Lévy, Lazare, 125.
 Leydhecker, Agnes, 62. 63. 189.
 Lhévinne, Joseph, 60. 186. 320.
 Liadow, Anatol, 62.
 Liapounow, Sergei, 192.
 Lichtenberger, Henri, 314.
 Lichtenstein, Eduard, 110.
 Lichtwark, Karl, 123.
 Liebich, Karl, 276. 277.
 Liebleitner 315.
 Liechtenstein, Fürst, 192.
 Liederkrantz (Frankenthal) 126.
 Liedertafel (Bern) 181.
 Liedertafel (Gotha) 184.
 Liedertafel (Speyer) 126.
 Liedertafel (Worms) 191.
 Liedertafel, Basler, 181.
 Liedertafel, Deutsche (Antwerpen), 50.
 Liedertafel, Elberfelder, 118.
 Liedertafel, Görlitzer, 119.
 Liedertafel, Jenaer, 185.
 Liedertafel, Mainzer, 58. 59.
 Liepmannsohn, Leo, 259.
 v. Lieven, Fürst, 304.
 Liljefors, Ruben, 103.
 Lincke, Lilly, 185.
 Lind, Jenny, 86. 87.
 Lindenhan (Musikdirektor) 124.
 Lindpaintner, Peter, 278.
 Lindsay, William, 117. 184. 192.
 Lingg, Hermann, 22.
 Linkenbach, Henny, 111.
 Lintilhac 264.
 Lion, Clara, 191.
 Lipetzki, W., 59.
 Lippisch 184.
 Lippmann, Max, 122.
 Liselotte, Pfalzgräfin, 263.
 Lißmann, Eva, 123.
 Liszt, Franz, 4. 5. 7. 12. 21. 22. 34. 58. 61. 104. 105. 108. 115. 117. 118. 121. 123. 124. 127. 181. 183. 184. 186. 187. 190. 191. 192. 214. 216. 248. 249. 265. 286. 295 ff (F. L. in den „Römischen Briefen“ v. Schlözers in den Jahren 1864—68). 320. 337.
 v. Ljubisa, Pia, 191.
 Llewellyn, Vida, 121.
 Lobkowitz, Fürst, 275.
 Lobstein-Wirz, Luise, 122. 124.
 Loeffler, Charles Martin, 333. 334. 339.
 Löffler, Conrad, 4. 5. 6.
 Loewe, Carl, 191. 249.
 Loewe (Sänger) 276.
 Lohfing, Max, 110.
 Lölke, Minna, 125.
 Löltgen, Adolf, 118.
 London Symphony Orchestra 186. 187.
 London Trio 187.
 Longfellow, H. W., 57.
 Longo, Alessandro, 251. 252.
 Lorenz, Alfred, 109. 179. 184.
 Lortzing, Albert, 4. 14. 15. 247. 319.
 Lotze-Holz (Sängerin) 192.
 Louis, Rudolf, 114. 172. 173. 224.
 Louise, Raugräfin, 263.
 Lubin (Sängerin) 49.
 Ludwig, Emil, 242. 314.
 Ludwig, Max, 121.
 Ludwig II., König v. Bayern, 34. 35. 168. 297.
 Ludwig XIV., König v. Frankreich, 260.
 Ludwig (Komponist) 117.
 Lührss, Karl, 206. 207.
 Lully, J. B., 96. 260. 261. 262. 265.

- Lunn, Kirkby, 179.
 Luquiens, Helene, 61.
 Lurtz, O., 192.
 Luther, Martin, 166. 247.
 Lütze (Sängerin) 319.
 Macbeth, Florence, 187.
 Mac Dowell, Edward, 333. 335. 336.
 Madden, Doris, 188.
 Maderna, Stefano, 383.
 Madrigalchor des Kgl. Akad. Instituts für Kirchenmusik (Berlin) 52.
 Madrigal-Vereinigung, Barthsche, 53. 119. 180.
 Maeterlinck, Maurice, 319. 325. 329. 331. 337.
 Magnard, Albéric, 125. 331.
 Mahlendorff, Dina, 50.
 Mahler, Gustav, 53. 54. 56. 58. 61. 114. 118. 120. 122. 123. 124. 125. 127. 175. 181. 183. 187. 189. 248. 381.
 Mahling, Godi, 179.
 Maier, Julius, 208.
 Maillart, Aimé, 12.
 de Maintenon, Mme., 263.
 Mainardi, Enrico, 122.
 le Maître 186.
 Major, Julius J., 53.
 Malata, Oskar, 117.
 Malatesta, Gräfin, 302.
 Malkin, Joseph, 63.
 Mallarmé, Stéphane, 325. 329.
 Malmgren, Eugen, 62.
 Maly-Motta, Rudolf, 44.
 Manecke, Paula, 53.
 Manén, Joan, 116. 117. 126.
 Manet, Edouard, 324.
 Mangold, Karl Amand, 53.
 Mann, Ed., 192.
 Mann, Joh. Christoph, 250.
 Männerchor (Basel) 181.
 Männerchor (Bern) 181.
 Männerchor (Kaiserslautern) 126.
 Männerchor (Tsingtau) 190.
 Männerchor (Zürich) 128.
 Männerchor (Zweibrücken) 126.
 Männergesangverein (Chemnitz) 117.
 Männergesangverein (Essen) 54.
 Männergesangverein (Köln) 56.
 Männergesangverein (Pforzheim) 190.
 Männergesangverein (Straßburg) 63.
 Männergesangverein (Zwickau) 192.
 Mannstädt, Karl, 29.
 v. Manovarda, Josef, 46.
 Marak, Otto, 179.
 Marc Aurel 383.
 Marcout (Sänger) 48.
 Maricek, Franz, 275.
 Marie de France 23.
 Mariotte, Antoine, 331.
 Markowitsch (Sängerin) 62.
 Marsano 280.
 Marschalk, Max, 116. 120.
 Marschner, Heinrich, 110.
 Marshall-Hall, Prof., 188.
 Marsop, Paul, 24.
 Marteau, Henri, 103. 114. 118. 122. 123. 126. 181. 381.
 Marteau-Quartett 103.
 Martin, E., 28.
 Martin, Henri, 324.
 Martinelli 180.
 Martini, Padre, 96. 127.
 Martucci, Giuseppe, 183.
 Marx, A. B., 40. 41. 150.
 Marx, Joseph, 54.
 Mascagni, Pietro, 319.
 Masiera 332.
 Massenet, Jules, 47. 48 („Panurge“). Uraufführung in Paris). 98. 110. 184. 188. 319. 320.
 Matisse, Paul, 324.
 Mather-Beutler, Maggie, 188.
 Mauke, Wilhelm, 117.
 Maurice, Pierre, 23.
 Mawet (Cellist) 63.
 Max, Fürst v. Fürstenberg, 275. 286.
 Max Egon, Fürst v. Fürstenberg, 291.
 May, Steffi, 110.
 Mayer-Mahr, Moritz, 116.
 Mayer-Reinach, Albert, 185.
 Mayerhoff, Franz, 117.
 Maykapar, Simeon, 63.
 Medefind 123.
 v. Medici, Maria, 26.
 Medtner, Nikolaus, 59.
 Méhul, E. N., 49.
 Meintjes, Carry, 320.
 Melartin, Erkki, 59.
 Melba, Nellie, 180. 187.
 Menander 264.
 Mendel, Hermann, 13.
 Mendelssohn, Arnold, 42. 53. 59. 126.
 Mendelssohn Bartholdy, Cécile, 78. 87. 91. 92. 93. 94. 212.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 6. 28. 56. 61. 62. 63. 67 ff (F. M. B. Aus den Erinnerungen des Generalleutnants Karl Emil v. Webern). 114. 115. 121. 127. 128 (Bilder). 131 ff (Aus M.'s Briefen an den Verlag N. Simrock in Bonn. I.) 183. 184. 187. 191. 195 ff (Aus M.'s Briefen an den Verlag N. Simrock in Bonn. Schluß). 256. 274. 286. 287. 288. 317. 320. 381.
 Mendelssohn Bartholdy, Karl, 93.
 Mendelssohn Bartholdy, Paul, 79. 83. 89. 90. 93.
 Mengelberg, Willem, 51. 52. 55. 186. 187.
 Menges, Isolde, 57. 187.
 Menter, Sofie, 192.
 Menzel, Wolfgang, 263.
 Menzinsky, Modest, 46. 109.
 Merkel, Emmy, 117.
 Merø, Jolanda, 183.
 Merowitsch, Alfred, 63.
 Merrem, Grete, 114.
 Messchaert, Johannes, 59. 189.
 Metropolitan Opera Co. 47.
 v. Metternich, Clemens Fürst, 304. 305.
 Metz, Adolf, 116.
 Metzger-Lattermann, Ottilie, 109.
 Metzler, Luise, 191.
 v. Meyendorff 298. 300.
 Meyer, Albert, 29.
 Meyer, Frida, 109.
 Meyer, Hans, 114.
 Meyerbeer, Giacomo, 12. 44. 80. 83. 86. 113. 302. 303.
 Meyers Konversationslexikon 106.
 Meyer-Steineg 185.
 Miche, P., 29.
 Michaelis, Adolf, 105.
 Michaelis, Melanie, 184.
 Michelangelo 152. 246. 370.
 Michelson-Miklaschewskaja, Irena, 62.
 Middelschulte, Wilhelm, 119.
 Mikorey, Franz, 109. 115. 184.
 Mikuli, Karl, 117.
 Milanollo, Maria, 286.
 Milanollo, Theresia, 286.
 v. Mildenburg, Anna, 109.
 Millöcker, Karl, 3.
 Mioskowski (Komponist) 60.
 Mittell, Carl, 10.
 Mlynarski, Emil, 187.
 Möbius, H., 162.
 Möckel, Paul Otto, 118. 127. 128.
 v. Moellendorff, Dora, 190.
 Moeser, Karl, 5.
 Moest, Rudolf, 114. 124.
 Möhler, A., 154.
 Mohn, Hans, 109.
 Mohr, Signe, 190.
 Molière 45. 114. 179.
 Monet, Claude, 324. 326.
 Moniuszko, Stanislaus, 113.
 Monn, Matthias Georg, 250.
 Montemezzi 47.
 Monteverdi, Claudio, 26 f (C. M.'s. „Orfeo“. Deutsche Uraufführung in Breslau). 331.
 Monticelli 324.

- Montmorency 304.
 Móor, Emanuel, 120.
 Morales, Olallo, 103.
 Morales-Asplund, Zelmica, 103.
 Moran, Dora, 191.
 Morawetz, Marie, 46.
 Morena, Bertha, 118.
 Mörike, Eduard (Kapellmeister), 44. 62. 115.
 Morley, Thomas, 187.
 Morpain, Jean, 61.
 Morsztyn, Helene Comtesse, 125. 186.
 Morvaren, Alick, 47 („Wald-idyll“. Uraufführung in Mainz).
 Morvay, Susanne, 58. 186.
 Moscheles, Ignaz, 275.
 Mosel, Ignaz, 138. 197.
 Moser, Hans Joachim, 52. 53.
 da Motta, José Vianna, 58.
 de la Motte-Fouqué, Friedrich Baron, 39. 40. 332.
 Mottl, Felix, 191. 216.
 Moussorgsky, Modest, 47. 60. 112. 125. 180. 319. 329.
 Mozart, W. A., 38. 46. 47. 52. 57. 58. 63. 71. 72. 98. 105. 115. 117. 118. 120. 121. 123. 124. 125. 126. 127. 151. 162. 174. 181. 184. 185. 186. 187. 189. 191. 205. 241. 242. 247. 285. 292. 303. 308. 309. 319. 320. 344. 365.
 Mozart-Verein (Darmstadt) 53.
 Mraczek, Joseph G., 183.
 Muck, Carl, 119.
 Möller, Adolf, 3.
 Möller, Arthur, 10.
 Möller, C., 209.
 Möller, Franz, 53.
 Möller, Gustav, 124.
 v. Möller, Hans, 38. 40.
 Möller, Heinrich, 116.
 Möller, Hermann, 151.
 Müller, Hugo, 11.
 Müller, Karl, 59.
 Müller, Rudolf, 29.
 Müller, Wenzel, 277.
 Müller, Z., 9.
 Möller-Baldus, Erna, 125.
 Möller-Grünbaum, Therese, 276.
 Münch, Ernst, 63.
 Munclinger (Sänger) 110.
 Munter, Friedrich, 118.
 Muratore (Sänger) 112.
 Murdoch, Margaret, 188.
 Murdoch, William, 188.
 Musica Divina 151.
 Musik, Die (Zeitschrift), 40.
 Musiker-Verband, Allgemeiner Deutscher, 114. 115. 116.
 Musikfest 1913, Berliner, 51.
 Musikfest, Deutsches (Berlin), 114.
 Musikfest, 4. Elsaß-Lothringisches, 63.
 Musikfest, 89. Niederrheinisches, 56.
 Musikfest, 18. Schlesiendes, 119.
 Musikfest, Schwedisches, 102 f (Sch. M. in Stuttgart).
 Musikgesellschaft, Allgemeine (Basel), 181.
 Musikgesellschaft, Kaiserl. Russische, 59. 62.
 Musikverein (Altenburg) 114.
 Musikverein (Chemnitz) 117.
 Musikverein (Darmstadt) 53.
 Musikverein (Dortmund) 117.
 Musikverein (Düsseldorf) 53.
 Musikverein (Frankenthal) 126.
 Musikverein (Gotha) 184.
 Musikverein (Halberstadt) 121.
 Musikverein (Kaiserslautern) 126.
 Musikverein (Krakau) 186.
 Musikverein (Landau) 126.
 Musikverein (Lemberg) 122.
 Musikverein (Mannheim) 59.
 Musikverein (Münster i. W.) 124.
 Musikverein (Osnabrück) 189.
 Musikverein (Pforzheim) 189.
 Musikverein (Pirmasens) 126.
 Musikverein (Plauen i. V.) 126.
 Musikverein (Stettin) 127.
 Musikverein (Zwickau) 191.
 Musikverein, Allgemeiner Deutscher, 20 ff.
 Musikzeitung, Wiener, 7.
 Musil, Klara, 126.
 Muthel, Paul, 123.
 Myon, Alexander, 127.
 Mysz-Gmeiner, Lula, 117. 187. 188.
 Nachez, Tivadar, 318.
 Naegeli, Hans Georg, 39.
 Napoleon I., Kaiser, 36. 157.
 Napoleon III., Kaiser, 295.
 Nardi, Monsignor, 299.
 Nardini, Pietro, 54.
 Nardow, Wladimir, 44.
 Natterer, Josef, 184.
 Natterer-Trio 184.
 Naumann, Otto, 58. 59.
 Naumow, N., 191.
 Navarini (Sänger) 49.
 Neblung 23.
 Nedbal, Oscar, 122.
 Nef, Karl, 265.
 Neisch, Marga, 126.
 Neitzel, Otto, 24. 45.
 Nero 43.
 Neschedanowa, A., 319.
 v. Nesselrode, Karl Robert Graf, 304.
 Neubeck, Ludwig, 110.
 Neugebauer-Ravoth, Käthe, 123. 127. 185. 187.
 Neumann, Alexander, 192.
 Neumann, Angelo, 313.
 Neumann, Mathieu, 54. 184.
 Neumann-Hofer, Otto, 223.
 Ney-van Hoogstraten, Elly, 55. 189.
 Nicodé, Jean Louis, 25. 54. 119. 344.
 Nicolai, Otto, 12.
 Niederländisch-Historische Konzertvereinigung 123.
 Nickson, Arthur E., 188.
 Nielsen, Ludolf, 378. 379.
 Nielsen (Sängerin) 183.
 Niemann, Walter, 175. 323.
 Nieratzky, Georg, 56.
 Nießen, Wilhelm, 124.
 Nietzsche, Friedrich, 97. 99. 108. 166. 170. 171. 314. 334. 338.
 Nijinski, Wacław, 112. 180.
 Nikisch, Arthur, 18. 58. 179. 180. 181. 186. 187.
 Nilsson, Christine, 192 (Bild).
 Nitze, Hans, 173.
 Noordewier-Reddingius, Alida, 54. 122. 181. 182.
 Nordau, Max, 314.
 Nordica, Lillian, 60. 183.
 Noren, Heinrich G., 175. 254.
 Normann & Beard 188.
 Nostitz, Friedrich Graf, 275.
 Nougues, Jean, 319.
 Novaček, Karl, 274.
 Novaes, Guiomar, 61.
 Novák, Vitezlav, 187.
 Novalis 309.
 Novello & Co. 146. 196.
 Nowack (Konzertmeister) 123.
 Nowowiejski, Felix, 122. 126. 185. 186. 188.
 Nöble, Hermann, 192.
 Nöble, Wilhelmine, 192.
 Ober, Margarete, 119.
 Oberdörffer, Martin, 185.
 Ochs, Siegfried, 59.
 Oeser, Paul, 189.
 Oetiker, A., 181.
 Offenbach, Jacques, 11. 179. 261.
 Ohlhoff, Elisabeth, 52. 127.
 Okoński (Sänger) 110.
 Oldberg, Arne, 182.
 Olenin, P., 319.
 Oleska (Sängerin) 110.
 Onegin, Eugen, 53. 189.
 Oper, Italienische (St. Petersburg), 49.
 Opernhaus, Deutsches (Charlottenburg), 44. 116.
 Opernhaus, Kaiserliches (Moskau), 319.
 Opernhaus, Kgl. (Berlin) 44.
 Opernhausorchester (Graz), 54.
 v. Opieński, Henryk, 190.

- Oratorienverein (Augsburg) 180.
 Oratorio Society (New York) 60.
 Orchester des Vereins der Musik-
 freunde (Kiel) 185.
 Orchester, Philharmonisches
 (Berlin), 50.
 Orchester, Philharmonisches
 (Brünn), 116.
 Orchester, Philharmonisches
 (Budapest), 52.
 Orchester, Philharmonisches
 (New York), 60.
 Orchester, Philharmonisches
 (Warschau), 122. 190.
 Orchester, Russisches (New
 York), 60.
 Orchester, Städtisches (Augs-
 burg), 180.
 Orchester, Städtisches (Bonn),
 181. 182.
 Orchester, Städtisches (Frei-
 burg i. B.), 118.
 Orchester, Städtisches (Straß-
 burg), 63.
 Orchesterverein (Mülhausen i. E.)
 188.
 Orchestervereinigung, Posener,
 61. 62.
 Orlow, Nikolaus, 59. 62.
 Orphei Drängar (Upsala) 103.
 116.
 Orpheus (Chemnitz) 117.
 Orthmann, Willy, 186.
 Ostermann, Arthur, 23.
 Osterrieth, Armin, 24.
 v. Othegraven, August, 184.
 Oit (Dirigent) 126.
 Ottawowa, H., 122.
 Otterström, Thorwald, 182.
 Overbeck, Friedrich, 296.
 de Pachman, Wladimir, 187.
 Pachta, Joh. Graf, 275.
 Paderewski, Ignaz, 122. 186. 190.
 Paganini, Nicolo, 190.
 Palestrina, G. P., 54. 208. 292.
 Palitzin (Kapellmeister) 319.
 Palm-Cordes, Sofie, 109. 110.
 Palmgren, Selim, 116.
 Palmié, Charles, 325.
 Palverossi (Sänger) 49.
 Panzner, Carl, 53. 54. 127. 223.
 Papsdorf, Paul, 191.
 Parfaict, Frères, 265.
 Parker, Louis Napoleon, 187.
 Parlow, Kathleen, 55.
 Parvis (Sänger) 49.
 Pascal, André, 61.
 Paschalis I., Papst, 383.
 Pater, Walter, 329.
 Pauer, Ernst, 175.
 Pauer, Max, 60. 183.
 Paul, Theodor, 27.
 Paul III., Papst, 301.
 Pauli, Max, 47.
 Payne, Arthur, 57.
 Pellegrin, Abbé, 265.
 Pelletan, Fanny, 31.
 Pembaur, Josef, 117. 121. 184.
 189.
 People's Orchester (New York) 60.
 Pepusch, Johannes Christo-
 phorus, 259. 320 (Bild). 359.
 360. 361. 362.
 Pergolesi, G. B., 256.
 Peri, Jacopo, 26.
 Permann, Adolf, 116.
 Permiakow, M., 60.
 Persinger, Louis, 60.
 Perutz 122.
 Peschel, Franz, 185.
 Peters, C. F., 39. 216. 252. 293.
 Petit, Georges, 49.
 Petri, Egon, 192.
 Petri, Helga, 119.
 Petri-Quartett 119.
 St. Petri-Gesangverein (St. Pe-
 tersburg) 62.
 Petrow, W., 59.
 Petrowa-Zwanzewa (Sängerin)
 319.
 Petschnikoff, Alexander, 62. 119.
 175.
 Petzl-Perard, Louise, 179.
 Peutschmidt, Abbé, 275.
 Pezel, Johann, 380.
 Pfaff 183.
 Pfann, Johann, 192.
 Pfeifer, Kurt, 190.
 Pfeiffer, August, 126.
 Pfitzner, Hans, 40. 50. 63. 64.
 109. 110. 123. 189. 191.
 Pfohl, Ferdinand, 223.
 Philharmonie (Görlitz) 119.
 Philharmonie (Straßburg) 63.
 Philharmonie (Zwickau) 191.
 Philippi, Maria, 53. 56. 58. 59.
 119. 120. 124.
 Piantioni, L., 29.
 Piatti, Alfredo, 58.
 Piccini, Nicola, 30.
 Piening, Karl, 184.
 Pierné, Gabriel, 57. 114. 117.
 Pietraszewski 190.
 Pinks, Emil, 184.
 Piron 264.
 Pirro, André, 252.
 Pirschel, Käthe, 124.
 Pissaro, Camille, 324.
 Pius IX., Papst, 295. 297.
 Pius X., Papst, 308.
 Pixis, Friedrich Wilhelm, 275.
 Plaichinger, Thila, 109. 110.
 Plamondon, F., 117.
 Planché 46.
 Planer, Richard, 184.
 Plaschke, Friedrich, 114. 117.
 Plaschke-v. d. Osten, Eva, 109.
 114. 117. 179.
 Plotnikow (Kapellmeister) 319.
 Plümer, F., 125.
 Pohl, Emil, 10. 11. 12.
 Pokorny (Theaterdirektor) 6.
 Polacco (Kapellmeister) 180.
 Poljakin, Miron, 62.
 Pollak, Robert, 120.
 Pomerantzew, Jurg, 319.
 Pope 357.
 Poppen, Hermann, 121. 122.
 Popper, David, 320 (Bild), s.
 Totenschau XII. 23.
 Posa, Oscar C., 46. 54.
 Post-Quartett, Gebrüder, 189.
 Pott, Therese, 182.
 Pottgießer, Karl, 25. 180.
 Potthof 114.
 Powell, John, 182.
 Powell, Maud, 60. 183.
 v. Pozniak, Bronislaw, 192.
 Pozzo di Borgo, Karl Andreas
 Graf, 304.
 Pracher, Fanny, 46.
 Preißig, Emil, 180.
 Preß, Joseph, 123. 183.
 Preß, Michael, 183.
 Prevosti, Franceschina, 111.
 Prins, Henry, 189.
 v. Prochazka, Rudolph Frhr.,
 275.
 Puccini, Giacomo, 45. 47. 50.
 109. 110. 179. 319. 371.
 Pugno, Raoul, 116.
 Purcell, Henry, 58.
 Purnell, Winifred, 121.
 Quartett, Philharmonisches
 (Warschau), 190.
 Queen's Hall Orchestra 57.
 Querschfeld, Ernst, 114.
 Quinault 260. 261. 272.
 Quiroga, Manuel, 125.
 Raab, Alexander, 187.
 Raabe, Peter, 24. 114. 115.
 Raasted 191.
 v. Raatz-Brockmann, Julius, 51.
 124.
 v. Raatz-Brockmann, Muriel, 192.
 Rabelais 48.
 Rabiet, Ernst, 184.
 Rachmaninoff, Sergei, 58. 59.
 319. 337.
 Racine 82. 85. 261.
 Radwan (Pianist) 125.
 Raffael 150. 383.
 Raffaelli, J. V., 324.
 Rahlwes, Alfred, 121.
 Rameau, J. Ph., 96. 192. 265.
 330. 331.
 Rangström, Ture, 103. 337.
 339.
 Rassow, Gustav, 24. 25.
 Rau, Max, 22.
 Rausch, Gabriel, 275.
 Rauscher, Hanna, 54.

- Ravel, Maurice, 18. 61. 182. 328. 329. 331. 332. 339.
 Raven, Theo, 110.
 Rébikoff, Wladimir, 319. 337.
 Rebner-Quartett 118.
 Reclam jr., Philipp, 10. 292.
 v. Redern, Graf, 80. 81.
 Reger, Max, 22. 53. 54. 58. 62. 63. 107. 114. 116. 121 (Heidelberger Bach-R.-Fest). 123. 124. 126. 176. 182. 184. 185. 189. 191. 192. 317. 336. 337.
 Reger, Philipp, 14. 15.
 Rehberg, Willy, 29. 59. 223.
 Reibold, Hans Fritz, 21. 28.
 Rehfuß 275.
 Reichardt, Joh. Friedrich, 249.
 Reichenbach, Egon, 109.
 Reichert, Johannes, 127.
 Reimar, Wolfgang, 116.
 Reimers, Paul, 187.
 Reinecke, W., 174. 378.
 Reitz, Robert, 22. 184. 185.
 Rembrandt 247. 384.
 Réményi, Eduard, 298.
 Rémond, Fritz, 46. 56.
 Renoir, Auguste, 324.
 Rensch, H., 100. 128.
 Repelaer-van Driel, Jacoba, 55.
 Residentie-Orchester (Haag) 55.
 Reubke, Julius, 192.
 Reuchsel, Amédée, 55.
 Reusche 9.
 Reuter, Felix, 52.
 v. Reznicek, E. N., 47.
 Rheinberger, Joseph, 188.
 Richardi, Richard, 109.
 Richault (Verleger) 201.
 Richepin, Jean, 61.
 Richter, Gustav, 302.
 Richter (Leipzig) 117.
 Richter-Meyerbeer, Frau, 303.
 Riebensahm - Werther, Helena, 184.
 Riechmann, Wilhelm, s. Totenschau XII. 22.
 Riedel, A., 126.
 Rieger, Gebrüder, 155.
 Riemann, Hugo, 150. 177. 250. 315. 375.
 Ries, Ferdinand, 116.
 Ries, Hubert, 83.
 Rietz, Julius, 149.
 Riff, W., 63.
 Rimsky-Korssakow, Nikolai, 33. 60. 62. 104. 112. 126. 180. 186. 187. 319. 329.
 Rinsler (Hofmusiker) 287.
 Rio, Giuseppe, 46.
 Ripper, Alice, 121. 125. 191.
 Risler, Edouard, 118.
 Ritter, Alexander, 60.
 Ritter, Felix, 184.
 Ritter, Julie, 35.
 Ritzenfeld (Sängerin) 276.
 Rivoire 49.
 Robitschek, Robert, 223.
 Rochlitz, Friedrich, 39.
 Röckel, August, 368.
 Röhmeyer, Theodor, 189.
 Roehrborn 183.
 Roemer, Matthäus, 116. 124.
 Roether, Julius, 44.
 Röntgen, Engelbert, 127.
 van Rooy, Anton, 62. 125. 179.
 Ropartz, Guy, 48 („Le Pays“. Uraufführung in Paris). 49. 63.
 Rösch, Friedrich, 25.
 Rosé-Quartett 54. 55. 189.
 Rosegger, Peter, 156 ff (P. R. und die Musik).
 Rosegger, Sepp, 160.
 Rosenhain, Jacques, 286.
 Rosenthal, Moriz, 64.
 Rosenthal, Wolfgang, 22. 23. 122.
 Rössel, Anatol, 192.
 Rossetti, Dante Gabriel, 21. 325. 330. 355.
 Rossini, Gioacchino, 12. 179. 181. 304. 305.
 Rostand, Edmond, 120.
 Rothschild, Fritz, 114.
 Rottenberg, Ludwig, 179.
 Rotter, Curt, 316.
 Rougel, Felix, 125.
 Rousseau, Jean-Jacques, 309.
 Roussel, Albert, 61.
 Rousselière, Th., 113.
 Roussignol 332.
 Rozycki, Ludomir, 122.
 Rubens, Peter Paul, 384.
 Rubinstein, Anton, 123. 192. 319.
 Rubinstein, Artur, 122. 186.
 Rubinstein, Josef, 312.
 Rückert, Friedrich, 51. 349.
 Rücklos, Heinrich, 380.
 Rüdell, Hugo, 54. 117. 118. 119.
 Rudolph, Erzherzog von Österreich, 151.
 Rudolz, Rudolph, 377.
 Rudorff, Ernst, 51.
 Rüfer, Philipp, 51. 125.
 Ruffo, Titta, 60.
 Ruhlmann (Kapellmeister) 49.
 Rummel, W. M., 187.
 Rundschau, Gregorianische, 151.
 Rungenhagen, Karl Friedrich, 4. 67.
 Rupp, Erwin, 63.
 Rupp, Fritz, 47.
 Ruscheweyh, E., 190.
 Russell, Odo, 299. 303. 304. 307.
 Rust, Friedrich Wilhelm, 213. 214. 216. 217. 218. 219.
 Rust, Wilhelm, 213. 214. 215. 216. 217. 219.
 Ruzek, Josef, 179.
 van Rysselberge, Théo, 325.
 Saatweber-Schlieper, Ellen, 114.
 Sacchini, Antonio, 256.
 Sachnowskaja (Sängerin) 125.
 Sachse-Orchester, Wilhelm, 57.
 Sacke, Selma, 320.
 Safonoff, Wassili, 126.
 Sahla, Annaruth, 192.
 Sahla, Richard, 192.
 Saint-Saëns, Camille, 45. 54. 61. 109. 110. 111. 116. 124. 125. 185. 186. 188. 190. 191. 192. 319.
 Salein, Hans, 110.
 Salieri, Antonio, 38.
 Salignac (Sängerin) 49.
 Salingré, Hermann, 11.
 Saltzmann-Stevens, Minnie, 179.
 Sametini (Violinist) 183.
 Sammarco 180.
 Sängerkrantz (Coburg) 184.
 Sapellnikoff, Wassili, 121.
 Saporoschetz (Sänger) 59.
 Saradschew, Constantin, 319.
 Sarrazin 359.
 Saß, Arthur, 61.
 Satie, Erik, 60. 61.
 Satz, Cäcilie, 187.
 Satz, Elsa, 187.
 Sauer, Emil, 61. 120. 182.
 Sauer, Heinrich, 181. 182.
 Sauer, Ludwig, s. Totenschau XII. 22.
 Sautélet, Charles, 125.
 Sax, Angèle, 179.
 Sbruewa, E., 319.
 Scarlatti, Domenico, 216.
 Schabbel-Zoder, Anna, 110. 125. 190.
 Schachleiter, Alban, 151.
 Schadow, Gottfried, 68.
 Schäfer, Carl, 114.
 Schaichet, Alexander, 23. 24. 184. 185.
 Schaljapin, Fedor, 49. 112. 319.
 Scharrer, August, 180.
 Scharrer, Irene, 187.
 Scharwenka, Philipp, 50. 223.
 Scharwenka, Xaver, 60. 64. 175. 250.
 Schattmann, Alfred, 23. 114.
 Schattschneider, Arnold, 116. 119.
 v. Scheffel, Joseph Viktor, 28. 274.
 Scheidemantel, Karl, 22. 184. 223.
 vom Scheidt, Julius, 46. 47.
 Scheidt, Samuel, 189.
 Schein, Joh. Hermann, 52. 126.
 Scheinpflug, Paul, 53. 56. 115. 185.
 Schelble, Joh. Nep., 141.
 Schelling, Ernest, 58. 60. 183.

- Schelper, Berte, 46.
 Schenk 11.
 Schenk (Geigenbauer) 101.
 Schennich, Emil, 114.
 Schennich-Braun, Hedwig, 114.
 Scheremetew, Graf, 62.
 Scheremetew-Konzerte 62.
 Scherzer (Geigenbauer) 101.
 Schering, Arnold, 43. 380.
 Schiffman, A., 113.
 Schiller, Friedrich, 32. 105. 209. 210. 247. 305.
 Schillings, Max, 20. 24. 25. 56. 103. 116. 125. 127. 182. 189. 190. 191.
 Schimmelburg (Konzertagentur) 121.
 Schindler, Anton, 76. 77.
 Schindling, Etienne, 46.
 Schink, Alfred, 47.
 v. Schirach, Carl, 114.
 Schirmer, Robert, 117.
 Schlesinger, M., 139. 142. 148. 201. 206.
 Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung 12.
 Schlick, G., 320.
 Schlossar, Anton, 157.
 v. Schlözer, Kurt, 295 ff (Franz Liszt in den „Römischen Briefen“ v. Sch. in den Jahren 1864 bis 1868).
 Schmedes, Erik, 124.
 Schmedes, Paul, 52. 53. 118. 127. 183.
 Schmid, Heinrich Kaspar, 23.
 Schmid, Richard, 191.
 Schmid-Lindner, August, 180.
 Schmideck, Clemens, 111.
 Schmidt, August, 5.
 Schmidt, C. Jul., 181.
 Schmidt, Ernst, 191.
 Schmidt, Leopold, 174. 175.
 Schmidt, Richard, 189.
 Schmidt, R., 186.
 Schmidt, Wilhelm, 191.
 Schmidt, Willy, 181.
 Schmidt-Badekow, Alfred, 123. 127. 180. 189.
 Schmidt-illing, Sophie, 53. 183. 191.
 Schmitt, Florent, 180. 331.
 Schmitt, Julius, 126.
 Schmölzer, Jakob, 156. 157. 161.
 Schmuller, Alexander, 122. 180.
 Schnabel, Artur, 51. 52. 57. 118. 119.
 Schnee, Nicolai, 116.
 Schneevogt, Georg, 62. 126.
 Schneider, A., 179.
 Schneider, D., 275.
 Schneider, Louis, 39.
 Schneider, Maria, 44.
 Schneider, Sascha, 342.
 Schnerich, Alfred, 152.
 Schnitzer, Germaine, 60. 123. 125. 127. 183. 320.
 Schoeck, Othmar, 29. 43.
 Scholander, Lisa, 125. 126.
 Scholander, Sven, 125. 126.
 Schönberg, Arnold, 24. 55. 219. 233. 248. 250. 331. 337. 338. 339.
 Schoonderbeek, Johan, 55.
 Schopenhauer, Arthur, 36. 166. 247. 309.
 Schorr, Fritz, 46.
 Schörry, Fr., 126.
 Schot, Johanna, 53.
 Schott's Söhne, B., 39.
 Schreck (Hofmusiker) 287.
 Schreker, Franz, 24. 331. 337.
 Schröder, Sophie, 277.
 Schroetter, Hermann, 33.
 Schubert, Franz, 53. 58. 61. 108. 114. 115. 123. 124. 127. 152. 181. 184. 185. 187. 191. 192. 216. 241. 244. 249. 291. 354.
 Schubring, Julius, 144. 199.
 v. Schuch, Ernst, 115.
 Schüller, Eduard, 116.
 Schulthesius, B., 280.
 Schulz-Beuthen, Heinrich, 191. 256 (Bild).
 Schulz, Joh. Abraham Peter, 85.
 Schulze-Prisca, Walter, 58.
 Schulze-Uhlig, J., 192.
 Schumann, Clara, 249.
 Schumann, Georg, 50. 51. 58. 61. 115. 118. 119. 125. 183. 184.
 Schumann, Robert, 40. 54. 57. 58. 60. 61. 62. 63. 105. 114. 123. 124. 125. 127. 182. 184. 187. 188. 189. 191. 244. 249. 251. 274. 286. 288. 292. 313. 320. 326. 331. 354.
 Schumann-Heink, Ernestine, 183.
 Schünemann, Else, 116.
 Schuster & Loeffler 192. 256. 323.
 Schütz, Heinrich, 52. 192.
 Schütze, Carl, 42.
 Schwabe, Emy, 29.
 Schwantge, Heinrich, 111.
 Schwarz, Josef, 110.
 Schweitzer, Albert, 252.
 Schwendy, Otto, 116.
 Schweppe, Willy, 111.
 Schwermer (Dirigent) 126.
 Scott, Cyril, 58. 333. 334. 335. 336. 339.
 Scotti, Antonio, 180.
 Scotti (Kupferstecher) 256.
 Scriabin, Alexander, 59. 62. 175. 335. 336. 337. 338. 339.
 Seebe, Madeleine, 113.
 Seemann, Xaver, 293.
 Seemann (Hofrat) 275.
 Seidl, Arthur, 24. 25.
 Seidler, Paul, 50. 56. 183.
 Seiffert, Max, 52. 116.
 Sekonda 38.
 Sembrich, Marcella, 60. 183.
 Senfter, Johanna, 23.
 Seng, Tempe, 122. 189.
 Senius, Felix, 51. 124. 181. 189.
 Senius-Erler, Klara, 124. 189.
 Serato, Arrigo, 178.
 Serow, Alexander, 60.
 de Sévérac, Déodat, 331.
 Sevöik, Otokar, 118.
 Sevöik-Quartett 118. 183. 186.
 Seyffardt, Ernst H., 183.
 Sgambati, Giov., 121. 303.
 Shakespeare, William, 70. 167. 175. 311.
 Shapiro, George, 187.
 Shitomirski (Komponist) 62.
 Sibelius, Jean, 108. 183. 190.
 Sibor, Boris, 59.
 Sieben, Wilhelm, 180.
 v. Siebold, Agathe, 64.
 Siegel, Else, 192.
 Siemen, G., 186.
 Siems, Margarete, 119.
 Signac, Eugène, 324.
 Siklassy, Berta, 110.
 Silcher, Friedrich, 184.
 Siloti-Konzerte 62.
 Simonsen (Komponist) 186.
 Simrock, Clara, 320.
 Simrock, Karl, 200.
 Simrock, Nikolaus, 256 (Bild). 320.
 Simrock, N., 131 ff (Aus Mendelssohns Briefen an den Verlag N. S. in Bonn. I.) 195 ff (Aus Mendelssohns Briefen an den Verlag N. S. in Bonn. Schluß.)
 Simrock, Peter Joseph, 131. 134. 256. 320 (Bild).
 Sinding, Christian, 59. 108. 116. 318.
 Singakademie (Berlin) 50.
 Singakademie (Danzig) 117.
 Singakademie (Dortmund) 117.
 Singakademie (Görlitz) 119.
 Singery (Pianist) 61.
 Singverein, Chicagoer, 183.
 Singverein, Grazer, 54.
 Singverein, Meininger, 124.
 Sinigaglia, Leone, 192.
 Sisley, Albert, 324.
 Sitt, Hans, 223.
 Sjögren, Emil, 102.
 Slezak, Leo, 109. 183.
 Sliwinski, Josef, 186.
 Smend, Julius, 154.
 Smetana, Friedrich, 36. 110. 118. 125. 184.
 Smith, David Stanley, 182.

- Smyth, Ethel, 187. 334.
 Sobinow, Leonid, 49. 319.
 Société Musicale Indépendante 125.
 Société Nationale (Paris) 60.
 Södermann, August, 116.
 Sodoma 306.
 Sofanelli, Dr., 306.
 Solatarew, A., 62.
 Soldat-Roeger-Quartett 118.
 Soltys, M., 122.
 Sons, Maurice, 57.
 Sontag, Franziska, 280.
 Sontag, Franz, 280.
 Sontag, Henriette, 280. 281.
 Soomer, Walter, 44. 50. 62. 109. 116.
 Soot, Fritz, 190.
 Sorrèze, Jacques, 46. 109.
 Sothmann, Ida, 123.
 Spalding, Albert, 55. 60. 116.
 Spamer, Otto, 118.
 Spee, Graf, 71.
 Spengel, Julius, 223.
 Speranski (Sänger) 319.
 Sperling, Otto, 179.
 Spectrino, Francesco, 49.
 Speyer, Lady, 57.
 Spies, Hans, 110. 117.
 Spilka, Franz, 125.
 Spinoza, Baruch, 311.
 Spitteler, Carl, 181.
 Spitzmüller (Librettist) 48.
 Spohr, Louis, 6. 80. 206. 207. 285.
 Spontini, Gasparo, 39. 67. 80.
 Springer, Hermann, 230.
 Springer (Theaterdirektor) 8.
 Stackelberg, Baron, 62.
 Staden, Johann, 192 (Bild).
 Stadtkapelle (Jena) 184.
 Stadtkapelle (Zwickau) 191. 192.
 Stadttheaterorchester (Stettin) 127.
 Stagno, Bianca, 46.
 Stahl, M., 126.
 Stahl, Wilhelm, 123.
 Stamitz, Johann, 192 (Bild). 250.
 Stanford, Charles, 186.
 Stangen, Eugen, 53.
 Stapelfeldt, Martha, 55. 114. 192.
 Starke, Gustav, 118.
 Staub, Gottfried, 181.
 Stavenhagen, Bernhard, 21. 28.
 Stebel, Paula, 181.
 Steele 357.
 Stefan, Paul, 243.
 Steffan, Joseph Anton, 250.
 Stehle, Eduard, 192.
 Stein, Fritz, 23. 184. 185.
 Stein, Fritz (Sänger), 45.
 Stein, Paula, 46.
 Stein, Richard H., 226. 227. 228. 229. 230. 366. 367.
 vom Stein, Frhr., 247.
 Steinbach, Fritz, 53. 55. 56. 57. 115. 119. 120.
 Steindel 183.
 Stelzner, Alfred, 176.
 Stember, Geschwister, 62.
 Stenhammar, Wilhelm, 102.
 Stephan, Rudi, 21.
 Stephani, Alfred, 53. 116. 182.
 Stephani, Hermann, 188.
 Steps, Josef, 54.
 Sternfeld, Richard, 150.
 Stettenheim, Julius, 10.
 Steudner-Welsing, Hermann, s. Totenschau XII. 19.
 Steurbout (Sänger) 50.
 Stiasny, Bernhard, 275.
 Stiehl 296.
 Stirner, Max, 338.
 Stock, Frederick, 182.
 Stoeber, Emeran, 180.
 Stöhr, Richard, 54.
 Stojowski, Sigismund, 186.
 Stolz, G., 186.
 Stölzel, H., 52.
 Storchio, Rosina, 49.
 Storck, Karl, 24. 223.
 Storm, Theodor, 379.
 Straesser, Ewald, 182.
 Stranitzky 365.
 Stransky, Josef, 60.
 Strathmann, Friedrich, 184.
 Strätz, Carl, 50.
 Stratzsch (Dirigent) 192.
 Straube, Karl, 22. 185. 252. 253. 254. 377.
 Strauß, Johann, 154. 319.
 Strauß, Richard, 21. 44. 45. 46. 50. 51. 56. 57. 58. 59. 64. 109. 111. 114. 115. 116. 117. 118. 120. 121. 122. 125. 126. 127. 175. 178. 179. 181. 182. 183. 185. 186. 189. 190. 191. 247. 252. 275. 325. 336. 337. 338. 339. 344. 371.
 Strawinsky, Igor, 112. 338.
 Streatfield, R., 316.
 Streicher, Amalie, 125.
 Streicher, Theodor, 176.
 Streichquartett, Barmer, 114.
 Streichquartett, Basler, 29.
 Streichquartett, Böhmisches, 54. 127. 184.
 Streichquartett, Brüsseler, 122. 186.
 Streichquartett, Chemnitzer, 117.
 Streichquartett, Chicagoer, 183.
 Streichquartett der Coburger Hofkapelle 184.
 Streichquartett, Darmstädter, 53.
 Streichquartett, Frankfurter, 183.
 Streichquartett, Haager, 55.
 Streichquartett, Jenaer, 23. 184.
 Streichquartett, Kieler, 185.
 Streichquartett, Mannheimer, 59.
 Streichquartett, Meininger, 124.
 Streichquartett, Neues Münchner, 180.
 Streichquartett, Petersburger, 114. 123.
 Streichquartett, Stuttgarter, 22.
 Streichquartett, Ungarisches, 55.
 Stremel, Paul, 325.
 Stretten, Gertrud, 46.
 Strocchiari, P., 49.
 Strohbach, Franz, 275.
 Stronck, R., 114.
 Stronck-Kappel, Anna, 53. 55. 63. 114. 118.
 Strunz, Karl, 320.
 Stuart, Beatrice, 320.
 van der Stucken, Frank, 50.
 Studentengesangverein (Kopenhagen) 186.
 Studentengesangverein (Lund) 186.
 Stuhlfeld, Willy, 47.
 Stünzner, Elisa, 114.
 Sturmfels, Fritz, s. Totenschau XII. 23.
 Stury, Max, 109.
 Stutschewski, Joachim, 184.
 Suchsland, Leopold, 54.
 Suck, W., 319.
 Sudekins (Maler) 180.
 Suk, Joseph, 337. 338.
 Sulger (Hofrat) 277. 281.
 Sulzberger, H. S., 29.
 Suomen Laulu 187.
 v. Suppé, Franz, 3. 5. 6.
 Suter, Hermann, 28. 29. 115. 181.
 Suwaroff, A. W. Fürst, 305.
 Svendsen, Johan, 126. 191.
 Swift, Jonathan, 357.
 Swinton, Elsie, 58.
 Sylva, Carmen, 349.
 Sylva, Marguerite, 111.
 Symphoniekonzerte (Freiburg i. B.) 118.
 Symphoniekonzerte (Königsberg i. Pr.) 56.
 Symphoniekonzerte (Mainz) 58.
 Symphoniekonzerte (M.-Gladbach) 124.
 Symphoniekonzerte (Tsingtau) 190.
 Symphoniekonzerte, Russische (St. Petersburg), 62.
 Symphonieorchester, Bostoner, 60.
 Symphonieorchester, New Yorker, 60.
 Symphonieorchester, Posener, 62.
 Symphonieorchester, Rigaer, 126.
 Szanto (Konzertmeister) 123.
 Szigeti, Josef, 184.

- Szulc, T., 122.
 Szwarcenstein, Z., 186.
 Szymanowska 122.
 Szymanowski, Karol, 58. 122. 337. 338.
 Taborsky, Johann, 276.
 Tait, J., 188.
 Tait, N., 188.
 Takats, Michael, s. Totenschau, XII. 24.
 Tal, Th., 59.
 Tanejew, Sergei, 59.
 Tannert, Karl, 191.
 Tappert, Wilhelm, 18.
 Tartini, Giuseppe, 320.
 Taubert, E. E., 50.
 Taubmann, Otto, 60.
 Teano-Caetani, Fürst, 307.
 Telemann, Georg Philipp, 52.
 Telmanyi, Emil, 55.
 Tervani, Irma, 110.
 Teuber, Oscar, 275. 280. 281.
 Teyte, Maggie, 60. 181. 187.
 Thalberg, Sigismund, 274. 286.
 Thari, Eugen, 230.
 Thayer, A. W., 150.
 Théâtre des Champs Elysées 49.
 Theil, Fritz, 114.
 Theilacker, Karl, 109. 184.
 Thibaud, Jacques, 187. 189.
 Thiel, Carl, 52.
 Thiem, Kurt, 185.
 Thode, Henry, 371.
 Thoma, Hans, 242.
 Thoma, Paul, 114.
 Thomas, Ambroise, 12. 319.
 Thomas-Orchester (Chicago) 182.
 Thomassin, Désiré, 21. 124.
 Thomsen, George, 361.
 Thuille, Ludwig, 23. 54. 172.
 Tiburtius 383.
 Tierie, Anton, 54.
 Tiersot, Julien, 50.
 Tinel, Edgar, 117.
 Tischler, Franz, 274.
 Tischler, Gerhard, 117.
 Tisi, Benvenuto, 383.
 Tödtgen, Paul, 182.
 Tonhalle-Quartett, Zürcher, 29. 127.
 Tonkünstlerorchester, Wiener, 122.
 Tonkünstlerverein, Schweizerischer, 281.
 Tovey, Donald, 187.
 Toy, Ernest, 188.
 Trägner, R., 117.
 Trautwein, Traugott, 135.
 Tree, Herbert, 179.
 Triebensee (Kapellmeister) 281.
 Trio, Berliner, 116.
 Trio, Mannheimer, 59.
 Trio, Rheinisches, 54.
 Trio, Russisches, 117. 119. 183.
 Trip, Jan, 55.
 Troitzsch, Maximilian, 53. 191.
 Trzcinski, T., 186.
 Tschaikowsky, Peter I., 53. 57. 62. 118. 120. 123. 125. 126. 127. 181. 183. 185. 186. 187. 191. 192. 250. 320. 337.
 Tscherkesskaja (Sängerin) 62.
 Tschernetzka, Esther, 62.
 Turczynski, Josef, 186.
 Turina, Joaquin, 332.
 Turner, William, 323.
 Uhlig, Theodor, 312.
 Uhr, Charlotte, 47. 56.
 Ulmer, Oskar, 22.
 Universal-Edition 294.
 Urban, Papst, 383.
 Urius, Jacques, 44. 122. 186.
 Urspruch, Anton, 247.
 Vacquerie 45.
 Valerius 383.
 Vallin (Sängerin) 125.
 Veith, Max, 29.
 Velasquez 323.
 Velten, Mimi, 182.
 Ventura, Pater, 297.
 Verband Deutscher Musikkritiker 17 ff. 226 ff.
 Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands 221 ff.
 Verbena, Hanna, 55.
 Verdi, Giuseppe, 12. 46. 47. 192. 247. 319.
 Vereniging voor Kamermusiek (Haag) 54.
 Verein der Musikfreunde (Görlitz) 119.
 Verein der Musikfreunde (Lübeck) 122.
 Verein der Musikfreunde (Wien) 185.
 Vereinigung für kirchlichen Chorgesang (Lübeck) 123.
 Verein für klassische Kirchenmusik (Zürich) 128.
 Verein, Philharmonischer (Worms), 191.
 Verein zur Förderung der Kammermusik (Moskau) 60.
 Verlaine, Paul, 325.
 Vermeer, Jan, 323.
 Veuve, Adolph, 29.
 Victoria, Königin von Großbritannien und Irland, 75.
 Vierke, Kathleen, 61.
 Vieuille (Sänger) 49.
 Viñes, Ricardo, 60.
 Viotti, G. B., 127. 319.
 Visconti 299.
 Vivaldi, Antonio, 123. 250. 318.
 Vogel, Niels, 55. 126.
 Vogel van Vladerachen, Geertuida, 55.
 Vogelsang, Friedrich, 192.
 Vogler, Abbé, 275.
 Vogler, C., 28. 29.
 Vogt (Kammermusiker) 6.
 Voigt, Georg, 53.
 v. Voigtlaender, Edith, 117. 184.
 Voisin, Hugo, 179.
 Volbach, Fritz, 53. 155. 189. 223. 316.
 Volkmann, Robert, 114. 158. 183. 248.
 Volkschor (Barmen) 114.
 Volkskonzerte (Freiburg i. Br.) 118.
 Volks-Singakademie, Dresdener, 127.
 Volkstheater Nicolaus II. (St. Petersburg) 49.
 Vollhardt, Richard, 192.
 Volpes-Orchester (Newyork) 60.
 Voltaire 36.
 Vorholz, C., 293.
 Vorska (Sängerin) 49.
 Voß, Otto, 121. 191.
 Vuillemin, Louis, 61.
 Waderé, Heinrich, 64.
 Wagenseil, Georg Christoph, 250.
 Wagner, Cosima, 245. 310. 368. 373.
 Wagner, Franz, 116.
 Wagner, Friedrich, 40.
 Wagner, Minna, 312. 314.
 Wagner, Richard, 12. 14 ff. (Zur Entstehungsgeschichte von R. W.s „Meistersingern“). 18. 26. 32 ff. (Zu R. W.s 100. Geburtstag). 40. 44. 45. 46. 47. 50. 54. 55. 56. 62. 63. 64. (Bilder). 96. 98. 99. 104. 105. 110. 111. 114. 115. 116. 117. 118. 120. 121. 123. 124. 125. 126. 127. 162. 166 ff. 174. 179. 180. 183. 184. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 241 ff. 296. 300. 307. 308 ff. 314. 319. 320. 323. 330. 331. 334. 335. 337. 338. 345. 368 ff. 381.
 Wagner, Siegfried, 109. 182. 245. 247.
 Wagner (Hofmusiker) 287.
 Wagner-Verein (Darmstadt) 53.
 Wagner-Verein (Plauen i. V.) 125.
 Wagner-Stiftung, Richard, 24.
 Wagner-Stipendienstiftung, Richard, 111.
 Wahrlich, Hugo, 62.
 Walch, Anton, 180.
 Walker, Edith, 56.
 Wallgrén, Ake, 103. 116.
 Wallner, Franz, 9. 10. 11. 12.
 Walte, Margarete, 123.
 Walter, Bruno, 115.
 Walter, E., 126.
 Walter, George A., 51. 55. 59. 114. 119. 120. 124.

- Walter, W., 63.
v. Waltershausen, Hermann W., 50. 113.
Walton, Edith, 58.
Walton, Kathleen, 58.
Wambach, Emile, 50.
Waschow, Gustav, 47. 109.
Wassilenko, Sergei, 62.
Watteau, Antoine, 263. 320. 328.
Waterman, Adolf, 55.
Waterson, Jean, 58.
v. Weber, C. M., 46. 49. 61. 73. 75. 127. 273. 274. 276. 277. 278. 280. 285. 288. 309. 365.
Weber, Friedrich Dionys, 275. 276.
Weber, Gottfried, 192.
Weber, J. J., 14.
Weber, Martha, 110.
Weber, Wilhelm, 180.
Weber (Hofmusiker) 287.
Weber (Lithograph) 256.
v. Webern, Karl Emil, 67 ff (Felix Mendelssohn Bartholdy. Aus den Erinnerungen des Generalleutnants K. E. v. W.). 128.
Wedekind-Klebe, Agnes, 109.
Wedekind, Erika, 116.
Wegeler, Julius, 183.
Wehrle (Hofmusiker) 287.
Weidele, Minna, 29.
Weigl, Joseph, 280.
Weiland, Fanny, 62.
Weimann, Wesley, 121.
Weinbaum, Paula, 52. 124.
Weingarten, Paul, 125.
Weingartner, Felix, 49. 60. 61. 117. 127. 180. 182. 190.
Weinlig, Theodor, 123.
Weirauch 9. 10.
Weis-Ostborn, Julius, 54.
Weisbach 183.
Weismann, Heinrich, 293.
Weismann, Julius, 22. 53. 176. 185.
Weiß, Franz, 275.
Weißberg, Julia, 62.
Weißborn, Hermann, 62.
Weißborn (Stadtkantor) 184.
Welcker, Felix, 50.
Wellesz, Egon, 338.
v. Wellington, Herzog, 304. 305.
Wendel, Ernst, 116.
Wendling, Karl, 22. 124.
Wendling-Quartett 190.
Wendt, Franziska, 45.
Werle, Ludwig, 122.
Werner, M., 125.
Werner, R. M., 365.
Werner, Zacharias, 38.
Werner-Jensen, Paula, 53.
Wertheim, Jules, 58. 61. 190.
Wesel, Tinka, 109.
Wesendonk, Mathilde, 191. 309. 314.
Wesendonk, Otto, 35.
Westmoreland, Graf, 4.
Wetz, Richard, 22. 116. 176. 184.
Wetzel, Hermann, 181.
Whistler, Mac Neil, 332.
Widor, Charles M., 188. 192.
Wieck, Clara, 286.
Wieck, Friedrich, 274.
Wiederwald, Irma, 54.
Wieland, Chr. M., 46.
Wiemann, Robert, 127.
Wieniawska 190.
Wieniawski, Adam, 113.
v. Wildenbruch, Ernst, 56. 190.
Wildner, Milly, 320.
Wilhelmerchor (Straßburg i. E.) 63.
Wilken 11.
Wille, Eliza, 307.
Wille, Georg, 119. 187.
Wille, O. K., 190.
Wille, Dr., 307.
Wille-Quartett 121.
Willner, Artur, 23.
Wiltberger (Komponist) 63.
Winderstein, Hans, 190.
Winderstein-Orchester 121. 125. 184.
Winkler, Alexander, 62.
Winkler, E., 117.
v. Winterfeld, A., 11.
v. Winterfeld, Wilhelm, 116.
Wirth, Emil, 45.
Wirth, Dr., 123.
Wischnegradski 187.
Wissiak, Wilhelm, 64.
Wissig, Dr., 62.
v. Wittgenstein, Caroline Fürstin, 105. 300. 301. 304.
Wittgenstein-Berleburg, Christian Prinz, 71.
v. Woikowski-Biedau, Victor, 109.
Wolf, Bodo, 21.
Wolf, Hugo, 58. 59. 108. 116. 118. 124. 184. 185. 192. 252.
Wolf, Otto, 56.
Wolf, Sofie, 47.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 63. 110. 119. 120. 123.
Wolff, Erich J., 58.
Wolff, Hans, 109. 184.
Wolff, Hermann, 24.
Wolff, Paul, 110.
Wolffheim, Werner, 231.
Wolfram, Karl, 45.
Wolfrum, Philipp, 24. 25. 121. 122. 124.
v. Wolfurt, Kurt, 22.
Wood, Henry, 57. 186.
v. Woringen 148.
Wörl, G., 125.
Wormsbächer, Henry, 53. 122.
Wormser, André, 109.
Woysch, Felix, 127.
Wrtby, Graf, 275.
Wulffius, Arthur, 62.
Wüllner, Ludwig, 52. 185.
Wuth, Margarete, 184.
Wyß, Robert, 29.
Ysaye, Eugène, 60. 183. 319.
Ysaye-Konzerte (Brüssel) 116.
Zachow, F. W., 52.
Zack, V., 156.
Zador, Desider, 113.
v. Zadora, Michael, 122.
Zagon (Komponist) 125.
Zaluschan, Wenzel, 275.
Zangemeister, Gertrud, 184.
Zehngraf 161.
Zehntner, Louis, 179 („Dorval, der vierjährige Posten.“ Uraufführung in Basel).
Zeller, Robert, 119. 192.
Zeißscher Gesangverein 185.
Zeitschrift für Musik, Neue, 40.
Zeitung, Allgemeine Musikalische, 39. 40.
Zelenski, W., 122. 190.
Zelter, Karl Friedrich, 4. 40. 67. 249.
Zeltner (Sänger) 276.
Zichy, Géza Graf, 248.
Ziegler (Sänger) 179.
Zilcher, Hermann, 23.
Zimbalist, Efrem, 60. 183.
Zimin, S., 319.
Zimmer (Lehrer) 119.
Zimmer-Quartett 117.
Zimmermann, Ad., 118.
Zimmermann, Emmy, 44. 62.
Zlotnicka, Meta, 192.
Zöllner, Heinrich, 124.
Zuloaga, Ignatio, 332.
Zumsteeg, Joh. Rudolf, 249.
Zuschneid, Karl, 223.
v. Zwegyberg, Lennart, 53. 188. 189.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- Barth, Ernst: Die Hygiene der menschlichen Stimme. 378.
 Botstiber, Hugo: Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. 376.
 Brenet, Michel: Händel. 316.
 Brün, Paul: Das musikalische Motiv im Recht. 173.
 Burkhardt, Max: Johannes Brahms. Ein Führer durch seine Werke. 249.
 Chantavoine, Jean: Musiciens et poètes. 249.
 Dannenberg, Richard: Katechismus der Gesangkunst. 4. Aufl. 377.
 Davidsohn, Heinrich: Die Hygiene der musikalischen Übung. 40.
 Deutsche Sängerbund, Der, 1862—1912. Herausgegeben vom Gesamtausschuß. 316.
 Felber, Erwin: Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit. 104.
 Friedenthal, Albert: Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas. 104.
 Green, C. P.: Some aspects of Chinese music etc. 378.
 Grünberg, Max: Führer durch die Literatur der Streichinstrumente. 250.
 de Gutmansthal, N.: Souvenirs de F. Liszt. Lettres inédites. 248.
 Imhofer, R.: Die Ermüdung der Stimme (Phonasthenie). 105.
 Jahn, Otto s. Petersen.
 Kallenberg, Siegfried Garibaldi: Musikalische Kompositionsformen. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. 106.
 Lach, Robert: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. 375.
 Lenormand, René: Étude sur l'harmonie moderne. 249.
 Lichtenberger, Henri: Richard Wagner, der Dichter und Denker. 2. Aufl. 314.
 Louis, Rudolf: Schlüssel zur Harmonielehre von Louis und Thuille. 172.
 Marx, Adolf Bernhard: Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavierwerke. 41.
 Meyers Großes Konversationslexikon. 6. Aufl. Drittes Jahressupplement. (Bd. 24.) 106.
 Molitor, P. Gregor: Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien. 376.
 v. Müller, Hans: E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten. 38.
 Petersen, Eugen: Otto Jahn in seinen Briefen. Mit einem Bilde seines Lebens von Adolf Michaelis. 105.
 Reinecke, W.: Vom Sprechton zum Sington. Von der Mischstimme zur Vollstimme (Schwellton). 173.
 Rimsky-Korssakow, Nikolai: Praktisches Lehrbuch der Harmonie. 2. Aufl. 104.
 Rotter, Curt: Der Schnaderhüpfl-Rhythmus. 314.
 Rudolz, Rudolf: Die Registrierkunst des Orgelspiels in ihren grundlegenden Formen. 377.
 Schmidt, Leopold: Erlebnisse und Betrachtungen. Aus dem Musikleben der Gegenwart. 174.
 v. Schorn, Adelheid: Das nachklassische Weimar. Bd. II. — Zwei Menschenalter. 2. Aufl. 104.
 Stefan, Paul: Das Grab in Wien. Eine Chronik. 248.
 Stieglitz, Olga: Einführung in die Musikästhetik. 249.
 Wicke, Richard: Musikalische Erziehung und Arbeitsschule. 41.
 Zichy, Géza Graf: Aus meinem Leben. II. Bd. 248.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- Aloiz, Ladislav: Suite pour Violon et Piano. 381.
 Bach, Joh. Seb.: Orgelwerke. Herausg. von Karl Straube. II. Bd. 252.
 Berger, Wilhelm: Gebet „Herr, den ich tief im Herzen trage“ für gem. Chor. 382.
 Berghout, Joh.: op. 52. Suite für Streichorchester. 381.
 Bleyle, Karl: op. 22. Vier Duette für Mezzosopran und Bariton mit Klavier. 382.
 Ceillier, Laurent: Pièces pour Anne-Marie. Six petites pièces à quatre mains pour de grands enfants. 317.
 Corelli, Arcangelo: Concerto grosso No. 8. Weihnachtsmusik für Streichorchester. (A. Schering.) 43.
 Corelli, Arcangelo: Pastorale aus Concerto grosso No. 8. (A. Schering.) 380.
 — op. 6. Concerti grossi, No. XI und XII. (H. von Dameck.) 382.
 Daneau, Nicolas: Suite en forme de Sonate pour Violon et Piano. 318.
 Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 19. Jahrg., 2. Tl., Bd. 39. M. G. Monn; Joh. Chr. Monn. 250.
 v. Dohnányi, Ernst: op. 21. Sonate für Pianoforte und Violine. 175.
 Dulichius, Philippus: Motette „Exultate justi“ für achttimmigen gemischten Chor. (Bearbeitet von Rudolf Schwartz.) 178.
 Dupin, Paul: Sonate (en ut majeur) pour le Piano. 43.
 Eberhardt, Goby: Gymnastik des Violinspiels. 380.
 Eriksson, Josef: op. 6, 11, 14. Lieder. 178.
 Ertel, Paul: op. 38. Suite im alten Stile für Violine und Klavier. 178.
 Fauré, Gabriel: op. 86. 6ème Impromptu pour Piano. 255.
 Fibich, Zdenko: Tema con variazioni für 2 Violinen, Viola und Violoncello. 176.
 Frey, Martin: op. 37. Musikalisches Liederbuch für Gesang und Klavier. 254.
 Gerland, Georg: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 382.
 Gound, Robert: op. 35. Quartett

- für Klavier, Violine, Viola und Violoncell. 176.
- Grimshaw, Arthur E.: Altenglische Weisen, Balladen und Tänze aus dem 16. und 17. Jahrhundert für Klavier bearbeitet. 175.
- Hartmann, J. P. E.: op. 50. Sex Karakterstykker. 108.
- v. Hausegger, Siegmund: „Drei Hymnen an die Nacht“ für Bariton und großes Orchester (oder Klavier). 254.
- Drei Lieder. 379.
- Hübner, Otto R.: Neue Volkslieder nach Gedichten aus H. Löns' „Rosengarten“ für eine Singstimme und Klavier. 255.
- Ingenhoven, Jan: Streichquartett in einem Satze. 107.
- Jongen, Joseph: op. 39. Sonate pour Violoncello et Piano. 177.
- Jordan, Sverre: op. 5. Lieder. 382.
- Juon, Paul: op. 52. Zwei Violinstücke mit Klavierbegleitung. 177.
- Karg-Elert, Sigfrid: op. 82 No. 2. „Vom Himmel hoch“. Kanzone für Sopransolo, Chor, Solovioline und Orgel. 42.
- op. 30. Quintett für Blasinstrumente. 251.
- op. 81. „Näher, mein Gott, zu dir!“ Kanzone für Chor, Solostimmen, Flöte und Orgel. — Benedictus für Solostimmen, Chor, Violine, Harfe und Orgel. 255.
- Kaun, Hugo: Festkantate für gemischten Chor und Orchester. 42.
- Klose, Friedrich: „Ein Festgesang Neros“, für Tenorsolo, gem. Chor, Orchester und Orgel. 43.
- Koeßler, Hans: Kammergesänge für eine Singstimme, Oboe, Horn und Streichquartett. 317.
- Kreutzer, Rodolphe: 42 Études ou Caprices pour le Violon (A. Cornélis). 380.
- 40 Étüden für Violine (H. Marteau). 381.
- Kronke, Emil: op. 80. Konzertvariationen für 2 Pianoforte zu 4 Händen. 108.
- op. 86. Romanza quasi Serenata pour Flöte et Piano. — op. 89. Deuxième Suite pour Flöte et Piano. 255.
- Kowalski, Max: op. 1. Sechs Lieder. 254.
- op. 3. Sechs Gesänge mit Klavier. 382.
- Leichtentritt, Hugo: op. 1. Streichquartett in F-dur. 107.
- Lendvai, Erwin: „Nippon“. Eine Chorsuite für weibliche Stimmen und Klavier. 380.
- Liebermann-Roßwiese, Erich: op. 4. Drei Lieder. 254.
- Longo, Alessandro: Sieben Sonaten. 251.
- Mandl, Richard: „Gesang der Elfen“ für Frauenchor, zwei Mezzosopransoli und kleines Orchester. 379.
- Miersch, Paul Th.: op. 26. Konzert für das Violoncell. 318.
- Mikorey, Franz: Trio H-dur für Violine, Violoncell und Klavier. 176.
- Müller-Hermann, J.: op. 6. Streichquartett. 318.
- Nielsen, Ludolf: op. 19. Symphonie No. 2 in E-dur. 378.
- Niemann, Walter: op. 25. Thema und Variationen für Pianoforte, angeregt durch Camões' Lusiaden. 175.
- op. 19. Musikalisches Bilderbuch. 251.
- op. 24. Drei Sonatinen für Pianoforte. 317.
- Noren, Heinrich G.: op. 16. Suite für Violine und Klavier. — op. 38. Violinkonzert. 175.
- op. 37. Vier Lieder. 254.
- Palaschko, Johannes: op. 49. Zehn Viola-Studien. 255.
- Pezel, Johann: Suite aus „Delitiae musicales“ (A. Schering). 380.
- Prohaska, Carl: op. 11. Aus dem Buche Hiob. Motette für achttimmigen gem. Chor, Orchester und Orgel. 381.
- Reinhold, Hugo: op. 65. Tanzszenen für Klavier. 107.
- Robelt, Tito: Tryptique musical. — Marcia funebre. — Valse noble. 251.
- Rohloff, Max: op. 6, 10, 13. Lieder für eine Singstimme und Klavier. 177.
- Roussel, Albert: Évocations pour Orchestre. 177.
- op. 16. Sonatine pour le Piano. 317.
- Rücklos, Heinrich: Lieder für eine Singstimme mit Klavier. 379.
- Samazeuilh, Gustave: „Le sommeil de Canope.“ Poème pour orchestre d'après Albert Samain. 381.
- Scharwenka, Xaver: op. 85. Zwei Balladen für Pianoforte. 175.
- Schaub, Hans Ferdinand: op. 5. Drei Intermezzi für kleines Orchester. 381.
- Schoeck, Othmar: op. 22. Dithyrambe für Doppelchor und großes Orchester mit Orgel. 42.
- op. 21. Konzert für Violine. 318.
- Schütze, Carl: Lehrgang des Klavier-Etüdenspiels für die Unter- und Mittelstufe. 41.
- Sonatinen-Auswahl. 250.
- Scriabine, Alexander: op. 65. Trois études pour Piano. 175.
- Seelig, Paul J.: op. 23. Drei Gesänge aus der malayischen Epik für eine Singstimme mit Klavier. 317.
- Sibelius, Jean: op. 67. Drei Sonatinen für Pianoforte zu 2 Händen. 108.
- Sinding, Christian: op. 59. Valses pour Piano à deux mains. 108.
- op. 114. Drei Capricci für Violine und Klavier. 318.
- Skagerberg, Einar: Deux pièces pour Piano. — Sorgekvæde. Für Orgel. 177.
- Streicher, Theodor: Sextett für zwei Violinen, Bratsche, Violotta, Violoncell und Kontrabaß. 176.
- Szymanowski, Karol: op. 9. Sonate für Violine und Klavier. 318.
- Tarenghi, Mario: op. 60. „Pages intimes“ pour Piano. 2ème Série. 178.
- Taubert, E. E.: op. 75. Hymnus an Amor, für gem. Chor und Orchester. 42.
- Thirion, Louis: op. 16. Sonate pour Violoncelle et Piano. 255.
- Tiessen, Heinz: Fünf Lieder für Gesang und Klavier. 252.
- Vivaldi, Anton: Konzert in g-moll und a-moll für Violine (T. Nachez). 318.
- v. Waltershausen, Hermann W.: Vier Lieder für hohen Sopran und Orchester. 43.
- Weigl, Karl: op. 1. Sieben Gesänge; op. 2. Sechs Klavierstücke; op. 3. Fünf Lieder; op. 4. Streichquartett; op. 6. Drei Gedichte für achttimmigen gem. Chor a cappella;

- | | | |
|--|---|---|
| op. 7. Vier Gedichte für vierstimmigen gem. Chor a cappella. 108.
Werner, Rudolf: op. 22. Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier. 381. | Wetz, Richard: op. 33. Sonate für Violine. 176.
Wienawski, Joseph: op. 32. Quatuor. 43.
Zepler, Bogumil: op. 76. Sechs Lieder. 317. | Zöllner, Heinrich: op. 131. „Aus den Freiheitskriegen“. Ein Zyklus von sieben Gesängen für Männerchor und Orchester. 255. |
|--|---|---|

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- | | | |
|--|--|--|
| Altmann, Wilhelm: Richard Wagner in Dresden. 35.
— Vier unveröffentlichte Briefe Wagners an Oberst Aufdermaur. 35.
Arnyvelde, André: La misère de Wagner à Paris. 309.
Aron, W.: Wagners Parsifal. 244.
— Richard Wagner. 244.
Auerbach, Franz: Das Urteil Richard Wagners über die katholische Kirchenmusik. 308.
Bach, D. J.: Kunst und Leben. 167.
Bahr, Hermann: Der Kampf der Nachwelt. 310.
Bahr-Mildenburg, Anna: Mime. 310.
Barrès, Maurice: Wagner à Venise. 309.
v. Bary, Alfred: Eine unvergeßliche „Tristan“-Probe. 310.
Bauckner, Arthur: Richard Wagner-Medaillen. 246.
Bäumer, Gertrud: Richard Wagner im deutschen Weltanschauungskampf. 36.
Bekker, Paul: Richard Wagner. 373.
Bie, Oskar: Richard Wagners Andenken. 368.
— Richard Wagner. 368.
Bloetz, Karl: Richard Wagners erster Siegfried. 33.
— Richard Wagner und Franz Abt. 34.
Braunfels, Walter: Vom Leitmotiv. 35.
v. B.-Hindenburg, Paul: Zur Philosophie des Nibelungenrings. 169.
Carré, Albert: Richard Wagner. 309.
Chevalley, Heinrich: Richard Wagner. 372.
Conrad, Michael Georg: Geheimnis von Bayreuth. 310.
Delines, Michel: L'enfance de Wagner. 309.
Deutschland, Das Neue: Richard Wagner. 308. | Dinger, Hugo: Richard Wagner und die Frauen. 246.
Dubois, Théodore: Richard Wagner. 309.
Eisner, Kurt: Richard Wagners Leben. 368.
Faguet, Emile: La philosophie de Wagner. 309.
Felber, Rudolf: Richard Wagners Vermächtnis. 169.
Friedrich, Paul: Nietzsches Freundschaftstragödie mit Richard Wagner. 171.
Fuchs, Eduard: Die Karikatur als Wegbahner. 246.
Fuchs, Karl: Richard Wagner und König Ludwig II. 35.
Gautier, Judith: Wagner intime. 309.
Glasenapp, C. Fr.: Das Leben Richard Wagners. 245.
Gloeckner, Willi: Das Weib im Kunstwerk Richard Wagners. 35.
Golther, Wolfgang: Richard Wagner als Schriftsteller. 247.
Graf, Max: Richard Wagner. 369.
Gregori, Ferdinand: Wagner und das deutsche Theater. 242.
Grunsky, Karl: Wagner und Lessing. 313.
Günther, Arno: Wagner und die Politik. 371.
Hagemann, Carl: Richard Wagner und die Dekorationskunst. 246.
Harms, Paul: Richard Wagner. 311.
Haun: Richard Wagner als deutscher Prophet. 243.
Herzog, Wilhelm: Der größte Deutsche. 166.
Heuß, Alfred: Über Wagners Stellung zur Musik. 168.
Holthaus, Friedrich: Eine Wagner-Erinnerung. 245.
Holz, Georg: Richard Wagner und seine altdeutschen Stoffe. 170.
d'Indy, Vincent: Richard Wagner. 309. | Istel, Edgar: Unveröffentlichte Wagneriana. 168.
— Wagner und Brahms. 169.
— König Ludwigs Wagner-Manuskripte. 169.
— Weißt du, wie das wird? Eine ketzerische Betrachtung zum Wagner-Jubiläum. 170.
Kaiser, Georg: Richard Wagner und Ludwig Geyer. 169.
Kapp, Julius: Richard Wagner nach seiner Flucht aus Dresden. 32.
— Richard Wagner und Julie Ritter. 35.
— Weib und Liebe im Leben und Schaffen Richard Wagners. 167.
— Unbekannte Wagner-Briefe. 312.
Klindworth, Karl: Einst und jetzt in England. 34.
Kniese, J.: Richard Wagners „Jesus von Nazareth“. 244.
Kohut, Adolph: Richard Wagner und seine Mutter. 170.
Kölnische Zeitung: Zu Richard Wagners Gedächtnis. 371.
Korngold, Julius: Zur 100. Wiederkehr von Richard Wagners Geburtstag. 369.
Krebs, Carl: Richard Wagner. 312.
Kronseder, Friedrich: Richard Wagners Werk. 244.
Kühn, Oswald: Zu Richard Wagners 100. Geburtstag. 34.
Kunstwart: Um Richard Wagner. 241.
— Wagner und das Altdeutsche. 242.
Kyser, Hans: An Richard Wagner. 312.
Lalo, Pierre: Le grand amour de Wagner. 309.
Leroux, Xavier: Richard Wagner. 309.
Lewin, Ludwig: Bayreuth-Lexikon. 245.
Liepe, Emil: Richard Wagners „Grenadiere“. 169. |
|--|--|--|

REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSARTIKEL XXIII

- Louis, Rudolf: Was Richard Wagner uns war — was er uns ist. 373.
- Marschalk, Max: Was gilt uns Richard Wagner? 313.
- Marsop, Paul: Richard Wagner und die Bühnenleitung. 35.
- Meller, Eugen: Richard Wagners Lebenswerk und Schöpfung. 167.
- Morold, Max: Zum 100. Geburtstage Richard Wagners. 167.
- The Musical Times: The Centenary of the birth of Richard Wagner. 310.
- Neue Freie Presse: Richard Wagner. Hundert Jahre nach seiner Geburt. 369.
- Neues Pester Journal: Richard Wagner. 371.
- Newman, Ernest: Wagners prose works. 310.
- P., C.: Erinnerungen an die erste Berliner „Nibelungen“-Aufführung. 313.
- Pastor, Willy: Richard Wagner und die Natur. 311.
- Pfohl, Ferdinand: Richard Wagner, der Befreier. 37.
- Richard Wagner. 372.
- Prüfer, Arthur: Richard Wagner und Jakob Grimm. 169.
- Rauschenberger, Walter: Richard Wagner in der Walhalla. 244.
- Reck-Malleczewen, Fritz: Emil Ludwig contra Richard Wagner. 242.
- Reichelt, Joh.: Die Geburtsstätte der Oper „Lohengrin“. 33.
- Reichelt, Joh.: Richard Wagner und Heinrich Laube. 170.
- Reimèrdes, Ernst Edgar: Richard Wagner. 244.
- Reuß-Belce, Luise: Persönliche Erinnerungen an das Jahr 1882. 310.
- v. Riesenmann, Oskar: Das Kunstwerk Richard Wagners vom Standpunkte eines Komponisten (N. Rimsky-Korssakow). 33.
- Riesenfeld, Paul: Die Mode gegen Wagner. 32.
- Rolland, Romain: Initiation Wagnérienne. 308.
- Saint-Saëns, Camille: Richard Wagner. 309.
- Schmidt, Leopold: Zum Gedächtnis. 311.
- Schubring, Paul: Zu Richard Wagners 100. Geburtstag. 36.
- Schumann, Wolfgang: Zur Psychologie des Leitmotivs. 242.
- Seeger, E.: Die Heimat des „Parsifal“. 35.
- Segnitz, Eugen: Die Erstaufführungen der Bühnenwerke Richard Wagners in Leipzig. 33. 371.
- Richard Wagner und Leipzig. 371.
- Seifert, Josef Leo: Richard Wagner im Urteil der Tschechen. 36.
- Sforzando: The Centenary of the birth of Richard Wagner. 310.
- Spanuth, August: Richard Wagner. 33.
- Stefan, Paul: Die Feindschaft gegen Wagner. 171.
- Storck, Karl: Wagner und wir. 32.
- Richard Wagner und das Opernschaffen der Gegenwart. 247.
- Stradal, August: Wagner und Liszt. 34.
- Zerstreute Gedanken über Richard Wagner. 168.
- Sternfeld, Richard: Richard Wagners musikalische Schlüsse. 33.
- Richard Wagner als Kulturmacht. 310.
- Richard Wagner. 312.
- Der „Zauber“ der Kunst Richard Wagners. 370.
- Tappert, Wilhelm: Was ist uns Richard Wagner? 170.
- Thoma, Hans: Meine Beziehungen zu Richard Wagner. 310.
- Trojan, Johannes: Richard Wagner. 246.
- Weißmann, Adolf: Richard Wagner. 370.
- Wirth, Moritz: Die zweite Speerszene. 168.
- Wolf, G. J.: Richard Wagner-Denkmäler. 246.
- Wolfhardt: Richard Wagner und Rom. 243.
- v. Wolzogen, Ernst Frhr.: Richard Wagner und die Gegenwart. 370.
- v. Wolzogen, Hans Frhr.: Die Nibelungenhalle am Rhein. 311.
- Ziegler, Leopold: Wagner. 242.

GENERAL LIBRARY
OCT 7 1913
DIV. OF

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 24

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
12 · JAHRG. ·

1913

SEPTEMBER

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



B. Schott's Söhne
Mainz * Leipzig - London
* Brüssel - Paris

Orchesterwerke der kommenden Saison

Erich Wolfgang Korngold

Im Herbst erscheint:

Sinfonietta op. 5

(Aufführungsdauer 38 Minuten)

Das auf einem jubelnden Motiv aufgebaute Werk, das moderne, farbenprächtige Instrumentation mit klarer Gestaltung der originellen Themen vereinigt, bedeutet einen weiteren großen Schritt vorwärts in dem Schaffen dieses unheimlich begabten nunmehr Sechzehnjährigen.

Schauspiel-Ouvertüre op. 4

(Aufführungsdauer 13 Minuten)

Mit durchschlagendem Erfolge in letzter Saison aufgeführt von: Abendroth, Ballin, Hein, Kes, Löwe, Manzer, Mengelberg, Nedbal, Nikisch, Schillings, Schuch, Schuricht, Steinbach, Stock, Stransky, Weingartner, Henry Wood, Zemlinsky usw.

Rudi Stephan
Musik für Orchester

(Aufführungsdauer 19 Minuten)

Ein Werk, das durch seine neue, raffiniert glänzende, dabei immer vornehme Tonsprache fesselt und in großer Steigerung den Hörer bis zum letzten Takt mit sich fortreißt.

Aufgeführt mit großem Erfolg auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Jena und bereits von mehr als 15 Dirigenten für die kommende Saison zur Aufführung vorgesehen

Interessenten bitten wir um möglichst baldige Bekanntgabe der Aufführungstermine

Partituren nach Fertigstellung jederzeit zur Ansicht

Breitkopf & Härtel

BERLIN
BRÜSSEL

LEIPZIG

LONDON
NEW YORK

SIEGES-OUVERTÜRE



ZUR JAHRHUNDERTFEIER DER SCHLACHT BEI LEIPZIG
FÜR ORCHESTER KOMPONIRT VON
KARL BLEYLE

Op. 21

PARTITUR
100. 100. 100.

ALLE THEATRE VERLAGEN FÜR ALLE THEATRE
BREITKOPF & HÄRTEL

LEIPZIG

STÄDTCHEN
100. 100. 100.

Die Ouvertüre ist bis jetzt von 70 Orchestern zur Aufführung erworben worden. Die meisten Konzert-Orchester wählten die Ouvertüre als Eröffnungsnummer der Winterkonzerte oder für die Aufführung bei vaterländischen und Jahrhundert-Feiern. Auch der Einzug der deutschen Bundesfürsten zum Bankett in Kelheim erfolgte kürzlich unter den Klängen der Ouvertüre. — Die Ouvertüre, im Original 30 stimmig, ist schon in folgender Besetzung ausführbar: Streichquintett, 1 Flöte, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 1 Fagott, 2 Hörner in F, 2 Trompeten, Posaune III, Pauken. Es ist auch eine Bearbeitung für Salonorchester (I. Klavier, Harmonium, Streichquintett und Flöte [ad lib.], II. Klavier, Streichquintett und Flöte [ad lib.]) erschienen, die schon als Klaviertrio ausführbar ist, desgleichen eine Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen.



Im Grazer Tagblatt schrieb Wilhelm Kienzl über die
Schubert-Biographie
von Walter Dahms

2. Tausend mit 230 Bildern, geh. 12 M., geb. 14 M., in Ganzleder 17 M.
am 21. Juli 1913:

„Ein prächtiges Werk des hochbegabten Berliner Musikschriftstellers, der mit dieser Schubert-Biographie das Vollständigste geliefert hat, was bisher über den allgeliebten Wiener Meister geschrieben worden ist. Des Verfassers Verdienst besteht weniger im Herbeischaffen neuen Materials als im Zusammentragen und in der glücklichen Verarbeitung des von seinen Vorgängern Kreißle v. Hellborn, Reissmann, Niggli, Heuberger u. a. uns überlieferten. Einen ganz besonderen Reiz des Dahms'schen Buches bildet die glückliche Anordnung des Stoffes: in den sehr eingehend behandelten und anschaulich geschilderten Lebenslauf und Entwicklungsgang des Tonichters sind viele wertvolle Briefe und charakteristische Stellen aus den Tagebüchern Schuberts, seines Lieblingsbruders Ferdinand und seiner Freunde Hüttenbrenner, Spaun, Daurerfeld und Schwind eingestreut. Und die von intimster Vertrautheit mit den Schöpfungen Schuberts zeugende, in eine blühende, sich hie und da sogar zum Dichterischen steigernde Sprache gekleidete Analyse der Werke, die mir als der beste Teil des Buches erscheint, bildet keinen gesonderten Abschnitt, sondern ist in den Gang des Ganzen eingefügt, wodurch sich eine sehr angenehme Abwechslung ergab. An treffenden Bemerkungen, so über Schuberts 'hinter dem Dichtervorte schlummernde Sprachmelodie', seinen Naturalismus, über Form und Schema, über die Schaffung der neuen Variationenform und die Anbahnung des neuzeitlichen Liedes (in der 'Winterreise') durch Schubert, über dessen unliterarisches Urmusikertum, seine 'Dialektmusik', über die reinigende Zukunftsmission der Schubertschen Musik, fehlt es in dem Buche nicht. Insbesondere aber sei hier noch auf die köstlichen Ausführungen auf Seite 193 und 275 hingewiesen. Wer Schuberts äußerlich so armes, innerlich aber überreiches Leben und seine liebenswerte menschlich-künstlerische Persönlichkeit näher kennen lernen will, kann nichts Besseres tun, als Dahms' Buch zur Hand zu nehmen, das sich überdies durch eine sehr vornehme Ausstattung und geradezu prächtigen Druck sowie durch die seltene Fülle von Illustrationsmaterial auszeichnet, die es zu einem Geschenkbuch bester Art stempeln. Ein sorgsam angelegtes Namenregister und ein systematisches Verzeichnis der Schubertschen Werke erhöhen den praktischen Wert des trefflichen Bandes.“

EDITION PETERS

Ein neuer Balladenkomponist MATTIESEN

Dr. phil. Emil Mattiesen, geboren in Dorpat am 24. Januar 1878, studierte Naturwissenschaften und Philosophie, machte ethnologische und religionswissenschaftliche Forschungen in Singapore, Bernco, Mexiko usw., studierte Musik unter Ilse Harthan, Dorpat, lebt in Berlin.



... Die Balladen wirken als Lebensäußerungen eines ganz echten, großen Talentes. Es sind imposante Kundgebungen einer bedeutenden schöpferischen Natur ... Von den Balladen dürfte die letzte: „Lord Athol“ die vielleicht am schnellsten eingingliche sein.

Op. 1 Balladen vom Tode

Ed. Nr. 3500 M. 3.—

1. Lenore (Bürger) 2. Der Glockenguß zu Breslau (Müller) 3. Fiddler Läng (Lillencron) 4. Der Bettler und sein Hund (Chamisso) 5. Lord Athol (Fontane).

Op. 2 Zwölf Gedichte (für tiefere Stimme)

Ed. Nr. 3501a/b 2 Bände à M. 2.—

BAND I.

1. Heimgang in der Frühe (Lillencron) a-fis
2. Tod in Ähren (Lillencron) a-fis
3. Der Feind (Brentano) c-g
4. Die Sonne sinkt (Nietzsche) b-fis
5. Jedem das Seine (Mörike) d-fis
6. Von Katzen (Storm) b-a

BAND II.

7. Nachtlied (Hebbel) his-cis
8. Stille der Nacht (Keller) als-dis
9. Hoher Mittag am Meere (Greif) fis-cis
10. Sonnenuntergang (Hölderlin) b-e
11. Tote Liebe (Bühni) g-b
12. Berliner Pfingsten (Keller) b-fis

... Wahre humoristische Kabinettstücke hat Mattiesen in dem entzückenden Lied „Von den Katzen“ und in Kellers „Berliner Pfingsten“ geschaffen. Diese beiden heiteren und köstlichen Stücke werden seinen Namen auf den Konzertprogrammen einbürgern.

Ein ausführlicher Artikel über Mattiesen von Ferd. Pfuhl, Dahleim Nr. 44 (dem auch obige Urteile entnommen sind) steht Interessenten auf Wunsch zur Verfügung.

G. F. PETERS & CO. LEIPZIG

WERKE MIT ORCHESTER.

Reger: Eine Ballett-Suite. Op. 130. a) Entrée, b) Colombins, c) Harlequin, d) Pierrot et Pierrette, e) Valse d'amour, f) Finale. Partitur M. 20.—, Quintett à Stimme M. 3.—, Bläser M. 24.—, Studien-Partitur M. 2.—, Uraufführung in Bremen, weitere Aufführungen in Berlin, Köln, St. Petersburg, New York.

Händel: Dettinger Te Deum für Solo, Chor und Orchester. Für die Aufführung eingerichtet von Karl Straube. Partitur M. 7.50, Chorstimmen à M. 0.30, Quintett à M. 1.50, Bläser M. 6.—, Klavier-Auszug (Seiffert) M. 1.50, Orgel M. 3.—, Cembalo M. 1.50.

Nach der Aufführung im Bach-Verein zu Leipzig schrieb Dr. Heuß über das Werk: ... Händel ist der geberne Meister für die Schilderung großer Zeiten und Männer ... Sein Te Deum ist ein religiöses Weltbekenntnis in großartigster Weise. Was dem Werk seinen wunderbaren Wert gibt, ist die in einem derartigen festlichen Werk fast einzige Durchdringung von festlichen Elementen mit innerlichst seelisch berührenden. Dauer des Chorwerkes: 50 Minuten. Prof. Straube empfiehlt eine Programm-Zusammenstellung des Dettinger Te Deums mit Beethovens Neunter Symphonie.

Konzert-Material-Prospekt mit Verzeichnis sämtlicher Partituren gratis durch jede Musikalienhandlung.



SIMROCK

Musikalienhandlung

Tauentzienstraße 7B

Großes modernes Musik-Sortiment

Leseraum — Vorspielzimmer — Musiksaal

Stelldichein der Komponisten und Künstler

Vollständiges Lager der gesamten Brahms-Literatur

DIE SCHÖNHEIT

Organ der Schönheit-Vereinigung



*Am Feuer.
Freigebrante Aufnahme aus der
„Schönheit“. (Verkl. Wiedergabe.)*

Im April hat der XI. Jahrgang dieser vielbesprochenen reizvollen Zeitschrift begonnen. Jeden Monat erscheint ein reichillustriertes, künstlerisch ausgestattetes Heft mit preisgekrönten Aufnahmen menschlicher Körperschönheit usw.

Bezugsgebühr: Halbjährlich Mk. 5.—
Ausland Mk. 6.50 einschl. Zustellung.

Die vorliegenden zehn Jahrgänge der Schönheit können in Prachtband gebunden zurzeit noch nachgeliefert werden. Preis pro Band Mk. 12.—, für Ausland Portozuschlag.

Der Luxusband der Schönheit

(Auswahl aus den drei ersten Schönheits-Jahrgängen)

Ist als ein preiswerter Ersatz für die nahezu vergriffenen drei ersten Schönheitsbände erschienen. In Seldenmoirée vornehm gebunden enthält er auf 500 Seiten feinsten Kunstdruckpapiers ca. 200 der schönsten Bilder (Photographien nach dem Leben usw.), sowie Textbeiträge erster Autoren, so daß er ein Prachtwerk von seltener Schönheit und unerreichter Eigenart darstellt.

Preis einschließlich Zustellung Mk. 12.50
(für Ausland Portozuschlag).

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und durch den Verlag der „Schönheit“, Werder a. d. Havel.

Konzert-Bureau EMIL GUTMANN, Berlin W 35

Gertrud Fischer-Maretzki

Mezzo-Sopran

Berliner Börsen-Courier: Frau Fischer-Maretzki ist sicher eine der vornehmsten Konzertsängerinnen, die wir augenblicklich zu hören bekommen. Ihre Stimme ist ebenso kultiviert, wie ihre Sprachbehandlung vorbildlich; so gelingt es ihr, sogar im ausdrucksvollen Gesang tonlose Konsonanten zum Klingen zu bringen.

Signale: Im Saal der Singakademie war Feiertag. Wie heiße Tropfen fiel dem Publikum das zarte Glöhen von Gertrud Fischer-Maretzkis Stimme ins Gemüt. Sie erlebte Lieder von Mendelssohn, Sinding, Strauß und auch von Reger. Mein kritisches Bewußtsein verkrächte sich und läßt solche echte Kunst triumphieren.

Arrigo Serato

Er trinkt alles, was er spielt, mit seinem Herzblut. Allen seinen Kollegen ebenbürtig im technischen Können, überragt er alle durch die männliche Kraft der Bogenführung, durch die Energie des Rhythmus . . . Man hört nicht nur zu, man erlebt mit ihm die Musik, die er macht.

E. E. Taubert.

Vossische Zeitung: Ich kenne keinen deutschen Geiger, der Bach schlichter, gerader, kerniger, männlicher spielt als er.

Ignaz Friedman

Leipziger Neueste Nachrichten: Bei Friedmans Chopinspiel scheint alles aus dem Augenblick geboren: sein echtes, weil niemals berechnetes und gemachtes Tempo rubato, seine höchste seelische und klangliche Vergeistigung und Verfeinerung, sein jäher Stimmungsumschlag, der nach echter Romantiker Art zwischen weltvergessenem Träumen und leidenschaftlichem, feurigem Elan — „Aufschwung“ nannte Schumann solche plötzlichen Inspirationen des Temperaments — sich teilt. Welche Skala der Schattierungen im Piano, welche entzückende Herausforderungen dieser und jener Mittel- und Nebstimmen, welche unnachahmliche kapriziöse Grazie in Chopins Tanzstücken und welches reiche innerliche Leben in jedem Ton!

Engagementsanträge erbeten an

Konzert-Bureau EMIL GUTMANN, BERLIN W 35, Am Karlsbad 33.

Telegramme: **Konzertgutmann** — Telephone: **Amt Lützow 4047 und 4192.**

Aus den Besprechungen über

BRAHMS

Von J. A. FULLER-MAITLAND

Deutsche Ausgabe von A. W. Sturm
Vierte Auflage -:- Mit 150 Bildern
Geheftet 4 Mark, gebunden 5 Mark

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN: An Sachlichkeit steht Fuller-Maitland obenan. Dieser namhafte englische Musikschriftsteller hat eine eigene Art. Der Wert des Buches — des billigsten größeren Brahms-Werkes — liegt in seinen Analysen.

DRESDNER JOURNAL: An Fuller-Maitlands Werk wird die liebevolle und eingehende Würdigung des Brahms'schen Schaffens als dessen wertvollster Teil anzusehen sein. Es ist das erste Mal, daß bei erschöpfender Vollständigkeit auch eine detaillierte Besprechung der einzelnen Brahms'schen Werke geboten wird. In dieser Hinsicht ist der neuen Brahms-Biographie geradezu der Wert eines Brahms-Handbuchs zuzuerkennen, und die Übersichtlichkeit der Anordnung des Inhalts erhöht noch den Gebrauchswert.

ALLGEMEINE ZEITUNG: Neue Beiträge speziell zur Würdigung des Künstlers Brahms werden immer willkommen sein. Das vorliegende Buch bietet einen solchen in verhältnismäßig knapper Fassung. Der Schwerpunkt fällt auf die Analyse des Brahms'schen Schaffens, und diese ist mit der ruhigen Sachlichkeit des erfahrenen Musikers und kenntnisreichen Historikers gegeben.

DIE MUSIK: Das vorliegende Werk hat es durchaus verdient, auch in Deutschland bekannt zu werden.

FRÄNKISCHER KURIER: Aller überflüssige bibliographische Ballast ist vermieden, dagegen in kurzen kräftigen Strichen ein Bild des Menschen, des Komponisten und seines Lebenswerkes gegeben, das den, der Brahms kennen lernen will, nach jeder Richtung genügend unterrichten wird.

BADENER TAGEBLATT: Das Buch empfiehlt sich für alle, die eine in knappen Zügen gehaltene Einführung in das Gesamtwerk und eine treffliche Erläuterung sämtlicher Werke von Brahms suchen. Den Wert des Buches erhöhen noch wesentlich seine 150 Abbildungen, die durch ihre gute Reproduktion den Eindruck des Gelesenen beleben.

Durch jede Buch- oder Musikalienhandlung zu beziehen oder durch

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN W 57



Edition Steingräber

Sonatinen, Sonaten und Vortragsstücke

bewährter Meister
in fortschreitender Ordnung für die
Unter- und Mittelstufe

ausgewählt, die Fingersätze, Tempo- und Vortragsbezeichnungen revidiert und sachgemäß
ergänzt von

CARL SCHÜTZE

Edition Steingräber Nr. 2028:

Heft I: Unterstufe Abteilung 1

73 Sonatinensätze und Stücke von Czerny, Kleinmichel, Schumann, Diabelli, Müller, Bolck, Mozart, Schmitt, Clementi, Wolff, André, Wanhal, Pleyel, Kullak, Beethoven, Dussek, Haydn, Baeker, Bertini

Edition Steingräber Nr. 2029:

Heft II: Unterstufe Abteilung 2

46 Sonatinensätze und Stücke von Weber, Händel, Dost, Beethoven, Kullak, Diabelli, Schumann, Mozart, Wolff, Haydn, Steibelt, Berens, Köckert, Schmidt, Corelli, Seifert, Niemann, Dussek, Schubert, Kozeluch, Kuhlau, Clementi, Wanhal

Edition Steingräber Nr. 2030:

Heft III: Mittelstufe Abteilung 1

35 Sonatinen, Sonaten und Stücke von Kuhlau, Bach, Kullak, Diabelli, Händel, Schumann, Riemann, Haydn, Bertini, Clementi, Hofmann, Wolff, Dussek, Beethoven, Schubert, Berens, Mozart, Mendelssohn

Edition Steingräber Nr. 2031:

Heft IV: Mittelstufe Abteilung 2

37 Sonatinen, Sonaten und Stücke von Wolff, Clementi, Hofmann, Schumann, Kuhlau, Beethoven, Chopin, Berens, Bach, Haydn, Dost, Jensen, Dussek, Hummel, Bertini, Mendelssohn, Schubert, Händel, Mozart, Couperin

Edition Steingräber Nr. 2032:

Heft V: Mittelstufe Abteilung 3

31 Sonaten und Stücke von Schumann, Beethoven, Kuhlau, Mendelssohn, Haydn, Händel, Dussek, Chopin, Mozart, Bach, Rameau, Schubert, Clementi, Jensen

Edition Steingräber Nr. 2033:

Heft VI: Mittelstufe Abteilung 4

30 Sonaten und Stücke von Clementi, Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Haydn, Jensen, Mozart, Händel, Martini, Schubert

Preis: jedes Heft M. 1.80. Genaue Inhaltsangabe umstehend.

Besondere Vorzüge dieses Werkes sind:

Die gediegene Auswahl aus den hervorragendsten Werken von kleinen, großen und größten Meistern, die lückenlose Reihenfolge in genauer fortschreitender Ordnung, die sehr sorgfältige Bezeichnung des Fingersatzes, Tempos und Vortrags, die große Reichhaltigkeit der einzelnen Bände, die vorzügliche Ausstattung (Stich, Druck und Papier) und der äußerst niedrige Preis.

INHALT

Heft I: Unterstufe, Abteilung I

Nr.

1. Czerny, C., Allegretto aus 100 Erholungen
2. Kleinmichel, R., op. 62 Nr. 1. Tanzliedchen
3. Czerny, C., Allegretto aus 100 Erholungen
4. Kleinmichel, R., op. 62 Nr. 2. Rundgesang
5. Czerny, C., Valse Autrichienne aus 100 Erholungen
6. Schumann, R., op. 68 Nr. 5. Stückchen
7. Czerny, C., Air Français aus 100 Erholungen
8. Czerny, C., Thema von Mozart aus 100 Erholungen
9. Diabelli, A., op. 125 Nr. 6. Allegretto
10. Müller, A. E., Scherzo aus 12 leichte Stücke
11. Schumann, R., op. 68 Nr. 1. Melodie
12. Müller, A. E., Andante aus 12 leichte Stücke
13. Czerny, C., Thème Anglais aus 100 Erholungen
14. Czerny, C., Thema von Weigl aus 100 Erholungen
15. Czerny, C., Thema von Mozart aus 100 Erholungen
16. Diabelli, A., op. 125 Nr. 10. Allegretto
17. Czerny, C., Thème Allemand aus 100 Erholungen
18. Bolck, O., op. 68 Nr. 12. Kindes Nachtgebet
19. Czerny, C., Nel cor più v. Paisiello aus 100 Erholungen
20. Czerny, C., Walzer von Mozart aus 100 Erholungen
21. Diabelli, A., op. 151 Nr. 2. Sonatine, 2. Satz, Andante
22. Czerny, C., Air Allemand von Himmel aus 100 Erholungen
23. Czerny, C., Jägerchor von Weber aus 100 Erholungen
24. Czerny, C., Allegretto moderato aus 100 Erholungen
25. Schmitt, J., op. 248 Nr. 3. Sonatine, 1. Satz, Moderato
26. Mozart, W. A., Menuett aus Don Juan
27. Kleinmichel, R., op. 62 Nr. 13. Kleine Studie
28. Weber, C. M. von, Chor aus Freischütz
29. Schumann, R., op. 68 Nr. 2. Soldatenmarsch
30. Czerny, C., Air de Ballet aus 100 Erholungen
31. Clementi, M., op. 36 Nr. 1. Sonatine, 1. Satz, Allegro
32. Wolff, B., op. 197 Nr. 5. Im Walde
33. André, J. A., op. 34 Nr. 1. Rondo
34. Wanhel, J., Andante
35. Schmitt, J., op. 248 Nr. 3. Sonatine, 2. Satz, Andante
36. Wolff, B., op. 197 Nr. 3. Im Puppentheater
37. Pleyel, J., Menuett
38. Clementi, M., op. 36 Nr. 1. Sonatine, 3. Satz, Vivace
39. Müller, A. E., Siciliano

Nr.

40. Schumann, R., op. 68 Nr. 8. Wilder Reiter
41. Wolff, B., op. 195 Nr. 1. Kinderlieder-Sonatine
42. Kullak, Th., op. 62 Nr. 5. Wiegenliedchen
43. Beethoven, L. van, Sonatine, G-dur, 1. Satz, Moderato
44. Diabelli, A., Menuett mit Trio
45. Schmitt, J., op. 248 Nr. 3. Sonatine, 3. Satz, Rondo
46. Kullak, Th., op. 62 Nr. 3. Sonntagsmorgen
47. Duzak, J. L., Menuett mit Variation
48. Beethoven, L. van, Sonatine, G-dur, 2. Satz, Romanze
49. Schumann, R., op. 68 Nr. 18. Schmetterliedchen
50. Clementi, M., Walzer
51. Haydn, J., Allegro aus 12 kleine Stücke
52. Kullak, Th., op. 62 Nr. 4. Spielchen auf der Wiese
53. Diabelli, A., op. 168 Nr. 2. Sonatine, 1. Satz, Allegro
54. Schumann, R., op. 68 Nr. 10. Fröhlicher Landmann
55. Kullak, Th., op. 62 Nr. 6. Tänzchen im Freien
56. Kuhlau, Fr., op. 55 Nr. 1. Sonatine, 1. Satz, Allegro
57. Diabelli, A., op. 168 Nr. 2. Sonatine, 2. Satz, Andante
58. Schumann, R., op. 68 Nr. 7. Jägerliedchen
59. Bolck, O., op. 68 Nr. 4. Kindes Teilnahme
60. Haydn, J., Viesce aus 12 kleine Stücke
61. Kuhlau, Fr., op. 55 Nr. 1. Sonatine, 2. Satz, Vivace
62. Diabelli, A., op. 151 Nr. 1. Sonatine, 2. Satz, Scherzo
63. Kullak, Th., op. 62 Nr. 8. Große Parade
64. Schumann, R., op. 68 Nr. 11. Sicilianisch
65. Backer, E., op. 34 Nr. 1. Plauderfläschchen
66. Diabelli, A., op. 168 Nr. 4. Sonatine, 2. Satz, Andantino
67. Clementi, M., Walzer
68. Schumann, R., op. 68 Nr. 6. Armes Waisenkind
69. Schmitt, J., op. 249 Nr. 1. Sonatine, 1. Satz, Allegro
70. Bertini, H., Petit Morceau aus 12 petits Morceaux
71. Mozart, W. A., Thema mit Variationen
72. Beethoven, L. van, Türkischer Marsch
73. Clementi, M., op. 36 Nr. 3. Sonatine, 1. Satz, Spiritoso

INHALT

Heft II: Unterstufe, Abteilung 2

Nr.

1. Weber, C. M. von, Sonatine, C-dur
2. Händel, G. F., Menuett
3. Dast, R., op. 15 Nr. 1. Präludium
4. Beethoven, L. van, Sonatine, F-dur
5. Händel, G. F., Menuett
6. Kullak, Th., op. 82 Nr. 2. Die Wanduhr
7. Diabelli, A., op. 151 Nr. 1. Sonatine, 1. und 3. Satz, Andantino und Rondo
8. Schumann, R., op. 68 Nr. 14. Kleine Studie
9. Mozart, W. A., Ländler
10. Wolff, R., op. 198 Nr. 3. Sonatine, 1. und 3. Satz, Andante und Vivace
11. Haydn, J., Andantino aus 12 kleine Stücke
12. Steibelt, D., Rondo
13. Berens, H., op. 81 Nr. 1. Sonatine, 1. Satz, Allegro
14. Händel, G. F., Courante
15. Kullak, Th., op. 82 Nr. 7. Schifflein auf dem See
16. Kückert, C., op. 61 Nr. 1. Harfenspiel
17. Schmitt, J., op. 249 Nr. 1. Sonatine, 2. und 3. Satz, Andantino und Rondo
18. Corelli, F., Sarabande
19. Schumann, R., op. 68 Nr. 16. Erster Verlust
20. Berens, H., op. 81 Nr. 1. Sonatine, 2. Satz, Allegro
21. Kullak, Th., op. 81 Nr. 4. Eröffnung des Kinderballs
22. Beethoven, L. van, Allegretto alla Polacca

Nr.

23. Diabelli, A., op. 151 Nr. 3. Sonatine, 1. Satz, Allegro
24. Kullak, Th., op. 81 Nr. 5. Froher Mut und frommer Sinn
25. Haydn, J., Andante aus 12 kleine Klavierstücke
26. Schmitt, J., op. 248 Nr. 2. Sonatine
27. Händel, G. F., Sarabande mit Variationen
28. Seifert, U., op. 57 Nr. 2. Rondino
29. Diabelli, A., op. 151 Nr. 4. Sonatine
30. Niemann, W., op. 17 Nr. 1. Auf dem Wege zum Wald
31. Dussek, J. L., op. 20 Nr. 1. Sonatine
32. Kullak, Th., op. 81 Nr. 1. Ein fromm Gebet
33. Haydn, J., Adagio cantabile aus 12 kleine Stücke
34. Diabelli, A., op. 168 Nr. 3. Sonatine
35. Kullak, Th., op. 81 Nr. 2. Der kleine rüstige Wandersmann
36. Schubert, Fr., op. 33 Nr. 2. Deutscher Tanz
37. Kozeluch, L. A., Caprice
38. Kuhlau, Fr., op. 20 Nr. 1. Sonatine
39. Clementi, M., Rondo
40. Steibelt, D., Rondo Turco
41. Berens, H., op. 81 Nr. 3. Sonatine, 1. und 3. Satz, Allegro moderato, Allegro
42. Schmitt, J., op. 83 Nr. 2. Sonatine, 2. Satz, Allegretto
43. Schubert, Fr., op. 50 Nr. 1. Valse sentimentale
44. Clementi, M., op. 36 Nr. 4. Sonatine
45. Wanhel, J., Finale
46. Schumann, R., op. 68 Nr. 19. Kleine Romanze

Heft III: Mittelstufe, Abteilung I

Nr.

1. Kuhlau, Fr., op. 88 Nr. 1. Sonatine
2. Bach, J. S., Präludium F-dur, aus 12 kleine Präludien
3. Kullak, Th., op. 81 Nr. 3. Großmutter erzählt eine schauerliche Geschichte
4. Diabelli, A., op. 168 Nr. 5. Sonatine
5. Händel, G. F., Aria
6. Schumann, R., op. 124 Nr. 6. Wiegenliedchen
7. Kullak, Th., op. 81 Nr. 9. Spinnerliedchen
8. Riemann, H., op. 57 Nr. 1. Sonatine
9. Haydn, J., Andante grazioso aus 12 kleine Stücke
10. Berlin, H., Marsch
11. Kullak, Th., op. 81 Nr. 7. Die Englein im Traume
12. Clementi, M., op. 36 Nr. 6. Sonatine
13. Schumann, R., op. 68 Nr. 12. Knecht Ruprecht
14. Hofmann, H., op. 88 Nr. 5. Tanzlied
15. Kullak, Th., op. 81 Nr. 8. Die Nachtigall im Busch
16. Wolff, R., op. 198 Nr. 5. Sonatine, 2. und 3. Satz, Andante und Tarantelle (Vivace)
17. Bach, J. S., Präludium, c-moll aus 12 kleine Präludien

Nr.

18. Schumann, R., op. 68 Nr. 20. Ländliches Lied
19. Heilmann, H., op. 68 Nr. 9. Ballade
20. Kullak, Th., op. 81 Nr. 10. Das Gespenst im Kamin
21. Dussek, J. L., op. 20 Nr. 4. Sonatine
22. Händel, G. F., Gigue
23. Beethoven, L. van, Für Elise
24. Schumann, R., op. 124 Nr. 4. Walzer
25. Kullak, Th., op. 81 Nr. 6. Der Wettlauf
26. Clementi, M., op. 37 Nr. 2. Sonatine
27. Haydn, J., Menuett aus 12 kleine Stücke
28. Dussek, J. L., Canzonetta
29. Schubert, Fr., op. 9a. Walzer Nr. 11 und 12
30. Berens, H., op. 81 Nr. 4. Sonatine
31. Beethoven, L. van, op. 33 Nr. 3. Bagatelle
32. Mozart, W. A., Sonate, C-dur
33. Mendelssohn, F., op. 103 Nr. 3. Lied ohne Worte, C-dur
34. Kuhlau, Fr., op. 56 Nr. 1. Rondo (Thema aus Figaro*)
35. Berens, H., op. 81 Nr. 6. Sonatine

Heft IV: Mittelstufe, Abteilung 2

- Nr.
1. Wolff, B., op. 198 Nr. 7. Sonatine
2. Clementi, M., Rondo Valse
3. Hofmann, H., op. 88 Nr. 2. Am Abend
4. Schumann, R., op. 68 Nr. 41. Nördisches Lied
5. Kuhlau, Fr., op. 55 Nr. 6. Sonatine
6. Beethoven, L. van, op. 119 Nr. 9. Bagatelle
7. Chopin, Fr., op. 28 Nr. 4. Prélude
8. Wolff, B., op. 198 Nr. 6. Menuett
9. Berens, H., op. 51 Nr. 5. Sonatine
10. Bach, J. S., Präludium C-dur aus 6 kleine Präludien
11. Haydn, J., Menuett aus 12 kleine Stücke
12. Beethoven, L. van, op. 119 Nr. 4. Bagatelle
13. Schumann, R., op. 124 Nr. 5. Phantasietanz
14. Dost, R., op. 15 Nr. 5. Walzer
15. Kuhlau, Fr., op. 56 Nr. 3. Rondo (Thema aus „Figaro“)
16. Jensen, A., op. 17 Nr. 3. Die Mühle
17. Clementi, M., op. 26 Nr. 3. Sonate
18. Chopin, Fr., op. 28 Nr. 7. Prélude
19. Dussek, J. L., La Chasse. Rondo

- Nr.
20. Berlini, H., Valse brillante
21. Hummel, J. N., Polonaise G-dur
22. Beethoven, L. van, op. 49 Nr. 2. Sonatine
23. Bach, J. S., Präludium C-moll aus 6 kleine Präludien
24. Hofmann, H., op. 88 Nr. 7. Minuetten
25. Mendelssohn, F., op. 72 Nr. 1. Kinderstück, G-dur
26. Schubert, Fr., op. 9a. Walzer Nr. 1 und 3
27. Haydn, Jos., Sonate G-dur
28. Händel, G. F., Courante
29. Beethoven, L. van, op. 33 Nr. 6. Bagatelle
30. Kuhlau, Fr., op. 73 Nr. 2. Rondo (Thema aus „Barbier von Sevilla“)
31. Chopin, Fr., op. 28 Nr. 6. Prélude
32. Mozart, W. A., Sonate G-dur
33. Couperin, Fr., Passepied
34. Beethoven, L. van, op. 119 Nr. 2. Bagatelle
35. Mendelssohn, F., op. 30 Nr. 3. Lied ohne Worte, E-dur
36. Schubert, Fr., Scherzo B-dur
37. Hummel, J. N., Polonaise F-dur

Heft V: Mittelstufe, Abteilung 3

- Nr.
1. Schumann, R., op. 118 Nr. 1. Jugend-Sonate
2. Beethoven, L. van, Sechs Variationen über „Nel cor più“
3. Schumann, R., op. 68 Nr. 17. Kleiner Morgenwandler
4. Kuhlau, Fr., op. 31 Nr. 2. Rondo (Thema aus „Figaro“)
5. Mendelssohn, F., op. 19 Nr. 4. Lied ohne Worte, A-dur
6. Haydn, J., Sonate, E-moll
7. Händel, G. F., Allemande
8. Beethoven, L. van, op. 119 Nr. 3. Bagatelle
9. Dussek, J. L., Rondo. Les Adieux
10. Mendelssohn, F., op. 72 Nr. 2. Kinderstück, Es-dur
11. Chopin, Fr., op. 68 Nr. 3. Mazurka
12. Mozart, W. A., Sonate, C-dur
13. Bach, J. S., Präludium, E-dur, aus 6 kleine Präludien
14. Beethoven, L. van, op. 119 Nr. 11. Bagatelle
15. Rameau, J. Ph., Rondo. Le Tambourin
16. Schubert, Fr., op. 77. Valse noble Nr. 9 und 10

- Nr.
17. Schumann, R., op. 15 Nr. 6. Wichtige Begebenheit
18. Mendelssohn, F., op. 72 Nr. 4. Kinderstück, D-dur
19. Beethoven, L. van, op. 70. Sonatine, G-dur
20. Bach, J. S., Gavotte G-moll und G-dur aus Nr. 1 der Englischen Suiten
21. Schumann, R., op. 68 Nr. 28. Erinnerung
22. Mozart, W. A., Rondo D-dur
23. Mendelssohn, F., op. 19 Nr. 6. Venezianisches Gondellied, g-moll
24. Chopin, Fr., op. 7 Nr. 1. Mazurka
25. Clementi, M., op. 36 Nr. 2. Sonate, F-dur I. Satz, Adagio und Allegro
26. Bach, J. S., Präludium, d-moll aus 6 kleine Präludien
27. Beethoven, L. van, op. 119 Nr. 1. Bagatelle
28. Schumann, R., op. 15 Nr. 3. Haschemann
29. Jensen, A., op. 17 Nr. 1. Morgenruß
30. Schubert, Fr., op. 94 Nr. 3. Moment musical
31. Chopin, Fr., op. 70 Nr. 2. Walzer F-moll

Heft VI: Mittelstufe, Abteilung 4

- Nr.
1. Clementi, M., op. 36 Nr. 1. Sonate, A-dur
2. Bach, J. S., Gavotte d-moll und D-dur aus Nr. 6 der Englischen Suiten
3. Beethoven, L. van, op. 119 Nr. 5. Bagatelle
4. Mendelssohn, F., op. 38 Nr. 4. Lied ohne Worte, A-dur
5. Chopin, Fr., op. 68 Nr. 2. Mazurka
6. Schumann, R., op. 124 Nr. 3. Scherzino
7. Haydn, J., Sonate, D-dur
8. Bach, J. S., Zweistimmige Invention D-moll
9. Beethoven, L. van, op. 33 Nr. 2. Bagatelle
10. Schumann, R., op. 15 Nr. 11. Furchenmaschen
11. Mendelssohn, F., op. 102 Nr. 5. Lied ohne Worte, A-dur
12. Chopin, Fr., op. 69 Nr. 1. Walzer F-moll
13. Beethoven, L. van, op. 51 Nr. 1. Rondo C-dur
14. Bach, J. S., Zweistimmige Invention F-dur
15. Mendelssohn, F., op. 62 Nr. 4. Lied ohne Worte, G-dur

- Nr.
16. Schumann, R., op. 15 Nr. 5. Glückes genug
17. Chopin, Fr., op. 17 Nr. 1. Mazurka
18. Jensen, A., op. 17 Nr. 6. Festlichkeit im Dorfe
19. Mozart, W. A., Sonate, F-dur
20. Händel, G. F., Phantasie
21. Beethoven, L. van, op. 33 Nr. 1. Bagatelle
22. Martini, Padre G. B., Gavotte
23. Schumann, R., op. 15 Nr. 8. Am Kamin
24. Mendelssohn, F., op. 38 Nr. 2. Lied ohne Worte, C-moll
25. Beethoven, L. van, op. 14 Nr. 2. Sonate, G-dur
26. Bach, J. S., Präludium D-dur aus 6 kleine Präludien
27. Schumann, R., op. 15 Nr. 7. Trümmerei
28. Mendelssohn, F., op. 16 Nr. 1. Fantasia ou Caprice
29. Schubert, Fr., op. 142 Nr. 2. Impromptu
30. Chopin, Fr., op. 69 Nr. 2. Walzer H-moll

Die Hefte stehen zur Ansicht zu Diensten. **Steingräber Verlag, Leipzig.**

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVENS

Sämtliche Briefe

Kritische Ausgabe mit Erläuterungen

von

Dr. Alfr. Chr. Kalischer.

I.^{er} Band: 1783 bis 1810

II.^{ter} Band: 1811 bis 1815

III.^{ter} Band: 1816 bis 1818

IV. Band: 1819 bis 1823

V. Band: 1824 bis 1827

Jeder Band ist einzeln käuflich und kostet

□ geheftet M. 4.20, gebunden M. 5.50. □

*) Erschien in zweiter Auflage, noch von Kalischer kurz vor seinem Tode durchgesehen und verbessert.

**) Erschien in zweiter Auflage, revidiert von Dr. Th. v. Frimmel, durchgreifend umgestaltet und beträchtlich vermehrt.

Schuster & Loeffler
Berlin W 57.

Meisterschule ≡ für Gesang ≡

von Ernst von Schuch und Giacomo Minkowski
Dresden

Gesangliche und darstellerische Ausbildung für
Oper und Konzert bis zur Öffentlichkeitsreife

LEHRKRÄFTE

Generalmusikdirektor Ernst Edler v. Schuch,
Giacomo Minkowski, Maximiliane Bleibtreu-
Mebus, Kgl. Sächs. Hofschauspielerin, Wanda
Minkowski, Alexander d'Arnala, Regisseur der
Dresdner Hofoper, Lulise Brownson, Karl
Pembaur, Kgl. Hofkapellmeister, Prof. Leon-
hard Fanto (Kostümkunde), Dr. Christian
Gaehde (Theatergeschichte), Dr. Arthur Chitz
(Theorie und Geschichte der Musik), Jan
Trojanowski, Kgl. Hofballettmeister (Tanz),
Oberleutnant a. D. v. Ciriacy - Wantrup
(Fechten), Eugenia Heisterbergk - Fami (Ita-
lienische Sprache)



Eintritt jederzeit -:- Prospekte und schriftliche Aus-
künfte durch das Sekretariat, Dresden-A., Bergstraße 22

Meisterschule für Gesang, Dresden

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XII/24

NEUE OPERN

Enio Camussi: „I fuochi di San Giovanni“, Text nach Hermann Sudermanns Schauspiel „Johannfeuer“ von Enrico Cavachioli.

Hans Huber: „Frutta di mare“ lautet der Titel einer komisch-phantastischen Oper, an die der Basler Tonsetzer soeben die letzte Hand legt; das Textbuch stammt von Fritz Karmin in Gené.

Amélie Nikisch: „Daniel in der Löwengrube“, eine burleske Oper, ist vom Hamburger Stadttheater zur Uraufführung angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Die nächsten Festspiele finden im Jahre 1914 statt. Zur Aufführung kommen: „Der fliegende Holländer“, „Der Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“.

Breslau: Das Breslauer Stadttheater, das unter der Leitung des Intendanten Woldemar Runge zunächst nur die Oper pflegen wird, hat die Oper „Boris Godunow“ von Mussorgski zur deutschen Uraufführung angenommen. Die zweiaktige komische Oper von Boieldieu „Les voitures versées“ wird unter dem deutschen Titel „Das Loch in der Landstraße“ in einer neuen Übersetzung und Bearbeitung von Dr. Erich Freund (Breslau) voraussichtlich Ende Oktober zur ersten Aufführung gelangen. Zum 1. Januar 1914 wird auch hier Wagners „Parsifal“ vorbereitet, für dessen Ausstattung die Stadt Breslau einen Sonderbetrag von Mk. 30000 ausgeworfen hat.

Mailand: An der Scala finden vom 1. Oktober bis zum 16. November Verdi-Festspiele statt. Sie beginnen mit einer Neueinstudierung des „Nabucco“, dann folgen „Aida“, „Falstaff“ und „Othello“.

KONZERTE

Aachen: Für die städtischen Abonnements-Konzerte hat der städtische Musikdirektor Fritz Busch folgende neue Werke vorgesehen, bei denen der städtische Gesangsverein mitwirkt: „Stabat mater“ von E. Moor, „Franz von Assisi“ für Chor, Orchester, Soli und Kinderchor von G. Pierné, Motette a cappella: „Ach Herr strafe mich nicht“ von Reger. Außerdem werden das Requiem von Brahms, kleinere Chorwerke von Händel und Mozart, und die Matthäus-Passion aufgeführt.

Die achte Symphonie von Gustav Mahler wird Anfang Oktober unter Leitung des städtischen Musikdirektors Fritz Busch aufgeführt. Außer dem auf 130 Musiker verstärkten städtischen Orchester wirken der Kölner Gürzenich-Chor und der städtische Gesangsverein mit.

Berlin: Theodore Spiering wird in der kommenden Saison drei Symphoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters dirigieren. Novitäten: Frederick Delius „In a summer garden“, symphonisches Stimmungsbild (erste Aufführung in Berlin), Max Reger: „Konzert im alten Stil“ op. 123, von der amerikanischen Komponistin Amy M. Bosch ein Klavierkonzert (erste Aufführung), E. N. Reznicek „Der Sieger“, symphonische Dichtung für

Hoflieferant



Gegr. 1889.



Erste
Harmoniumfabrik
in Deutschland nach
Saugwindsystem.



Ausgezeichnet mit

Höchsten Preisen.



Th. Mannborg

Hol-Harmonium-Fabrik.

Harmoniums
von den kleinsten
bis zu den kostbarsten



den Werken
in höchster
Vollendung

Großer Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1863.

Hal-Planofortefabrikant

Gegr. 1863.

Berlin SW 68, Kochstraße 62.

Flügel - Pianos

Miniaturlügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuss. Silberne Staatsmedaille.

P. T. Künstlern, Vereinen und Konzertarrangements.

Neuer Konzertsaal Prags

„MOZARTEUM“

(400 Sitzplätze)

in der Jungmannstr. 34, nahe der Ferdinandstr.

Eröffnung im September 1913.

Der einzige in Prag, ausschließlich den Konzertzwecken dienende intime Saal, im Zentrum der Stadt. Vorzügliche Akustik.

Für Kammermusik, Solistenkonzerte und Vorträge bestgeeignet.

Mietpreis am Abend 120 K, am Tage 100 K inklusive Konzertflügel, Beleuchtung, Heizung und Bedienung. Kostenvoranschläge gratis.

Die Direktion des „MOZARTEUM“ übernimmt auch das Arrangement aller Konzerte in anderen Sälen und besorgt es aufs gewissenhafteste.

Prospekte verschickt und Anfragen beantwortet:

Direktion des „MOZARTEUM“

(Inhaber: Mojmir Urbánek)

PRAG-II, Jungmannstr. 34.

Dr. Edgar Istel

Officier der französischen Akademie
der schönen Künste.

Neue Adresse:

Berlin-Wilmersdorf, Südwest-Korso 19

Telephon: Amt Pfalzburg 686.

**Harmonielehre · Kontrapunkt · Komposition
Instrumentation.**

**Vorbereitung zum musikalischen
Doktorat.**

**Für Auswärtige:
Korrektur von Kompositionen.**

großes Orchester (Uraufführung), Gustav Mahler „Das klagende Lied“ für Soli, Chor und großes Orchester (erste Aufführung in Berlin).

Die Singakademie bereitet zunächst Händels „Judas Maccabäus“ vor, dessen erste Aufführung durch die Singakademie im Winter 1813/14 stattfand. Noch eine andere bedeutsame Jubiläums-Aufführung wird die Singakademie in diesem Winter begeben: die 100. Aufführung der „Matthäuspasion“, die mit dem Karfreitag 1914 zusammenfällt.

Frankfurt a. M.: Das Frankfurter Tonkünstler-Orchester wird auch im nächsten Winter unter Max Kaempfers Leitung sechs große Orchesterkonzerte zu populären Preisen veranstalten. Den Schluß bildet wieder eine Aufführung der „Neunten“ von Beethoven.

Homburg v. d. H.: Am 20. August fand in der Erlöserkirche unter Leitung der Organisten Schildhauer und H. Sonntag eine geistliche Musikaufführung statt, bei der u. a. eine neue Komposition von Schildhauer, „Kantate für Chor, Solostimmen und Orgel, viel Erfolg hatte.“

Leipzig: In den zehn Philharmonischen Konzerten des kommenden Winters bringt Hans Winderstein u. a. folgende Werke zur ersten Aufführung in Leipzig: Friedrich Gernsheim („Zu einem Drama“ und Violinkonzert in F-dur), Richard Stöhr (Fantasie für großes Orchester und Orgel), August Scharrer (Sinfonie „Per aspera ad astra“), Richard Wetz („Kleist-Ouvertüre“), Georg Schumann (Ouvertüre „Lebensfreude“), Hans Pfitzner („Unter dem Hollerbusch“ aus der Musik zum Käthchen von Heilbronn), Ernst Boehe (Tragische Ouvertüre), Carl Rorich („Allotria“, heitere Ouvertüre), Hans Schaub (Drei Intermezzi für kleines Orchester). Der Philharmonische Chor wird unter Dr. Stephanis Leitung das „Weihnachts-Mysterium“ von Philipp Wolfrum und „La vita nuova“ von Wolf-Ferrari aufführen.

TAGESCHRONIK

Ein unbekannter Brief Glucks. Unter den interessanten Stücken, die der französische Sammler Malherbe der Bibliothek des Pariser Konservatoriums zum Geschenk gemacht hat, befindet sich auch ein ebenso langer wie bedeutungsvoller Brief Glucks, von dem leider die letzten Seiten fehlen, der aber auch in diesem fragmentarischen Zustande des Interesses wert ist. Er gestattet einen Einblick in die Sorgen des Opernkomponisten. Er zeigt, mit welcher Gewissenhaftigkeit der Musiker seine Texte bearbeitete. Der Brief, der bisher unveröffentlicht blieb, ist aus Wien vom 1. Juli 1775 datiert und an den Gesandtschaftssekretär du Roulet, den späteren literarischen Mitarbeiter des Schöpfers der „Alceste“, gerichtet. Das Schreiben, das Gluck als einen „Brief in drei Akten“ bezeichnet, wird durch eingehende Mitteilungen über Textänderungen der „Alceste“ eingeleitet. Es folgt der Entwurf eines abgeänderten Schlusses des Textbuches, das Gluck mit dem großen Chor beschlossen haben will. „Nachher,“ schreibt

er, „darf nichts mehr kommen, als etwa noch eine Chaconne für den Tanz. Dann Schluß. Denn es ist unmöglich, daß das Publikum nach dem, was es hörte, noch etwas genießen kann. Man sollte schon nach ‚Iphigenie‘ nichts weiter hören, und hier ist es noch etwas ganz anderes. Ich selbst werde fast wahnsinnig, wenn ich das Werk durchsehe. Die Nerven bleiben zu lange gespannt, und die Aufmerksamkeit ist vom ersten Wort bis zum letzten ununterbrochen gefesselt. Diese Oper gleicht einem Faß gefrorenen Weines, dessen Kraft und Geist und Blume in den Mittelpunkt zurückgewichen sind, und der vorzüglich, aber zu gehaltvoll ist, als daß man viel davon trinken könnte. Der erste Akt dauert nur 40 Minuten, der dritte bis zur Ankunft Apollos 20 Minuten. Die ‚Alceste‘ wird also niemals eine füllende Oper sein, was ganz nach meinem Herzen ist. Wir werden sie geben, sobald ich angekommen sein werde. Wenn ich auf die Aufführung länger warten sollte, so würde mich das verrückt machen. Seit einem Monat läßt mich die Oper nicht mehr schlafen. Meine Frau ist verzweifelt. Es ist mir, als ob ich im Kopfe einen Schwarm von Bienen mit mir herumtrage, der ohne Unterlaß summt und brummt. Ich sage Ihnen, Opern dieser Art machen einem die Hölle heiß. Erst jetzt verstehe ich das kluge Verfahren der Quinault und Calzabigi, die es sich angelegen sein lassen, ihre Werke mit Nebenpersonen anzupełlen, um dem Zuschauer Ruhe zu gönnen und sich selbst einen Ruhepunkt zu schaffen. Eine solche Oper ist keine kurzweilige Unterhaltung, sondern für den, der sie hört, eine recht anstrengende Beschäftigung. Sie werden mir, wenn Sie sie gehört haben, den Eindruck mitteilen. Drängen Sie niemanden, mir weitere Opernbücher zu liefern, denn ich habe schon den Plan meiner dritten Oper fertig und werde sie mitbringen, wenn ich nach Paris komme. Ich vermeide es, Ihnen schon heute etwas über die Handlung zu verraten, weil Sie mich anderen Sinnes machen könnten. Denn ich weiß nur zu gut, welchen starken Einfluß Sie auf meinen Geist ausüben, und werde Ihnen deshalb über mein Werk erst Näheres sagen, wenn die Arbeit weit genug fortgeschritten sein wird, um mir ein Zurückgehen nicht mehr zu gestatten . . .“ Welches Werk mag Gluck mit dieser Andeutung im Auge gehabt haben? Sollte es etwa die „Armida“ gewesen sein? Möglich wäre es immerhin, und die Befürchtungen, die der Briefschreiber betreffs der Einwendungen seines Mitarbeiters wegen der Wahl seines Stoffes äußert, müssen diese Vermutung stützen.

Ein Mißerfolg auf Bestellung. Zwei berühmte Opern Rossinis, „Tankred“ und „Die Italienerin in Algier“, die beide in Venedig (die erste im Fenice-, die zweite im San Benedetto-Theater) zur ersten Aufführung gelangten, können, schreibt der Berliner Börsen-Courier, in diesem Jahre die hundertste Wiederkehr ihres Geburtstages feiern. Das Jahr 1913 bringt aber auch das Zentenarium des berühmtesten und merkwürdigsten Mißerfolges, den Rossini gehabt hat, weil er ihn haben wollte: er hatte ihn sich sozusagen eigens bestellt, um dem Theaterdirektor Cera vom San Moisè-Theater in Venedig, mit dem er sich verzankt hatte, einen Streich zu spielen.

* Musikhaus *

Breitkopf & Härtel

Berlin W 9, Potsdamer Straße 21

Dyophon

ein vollkommenes

Piano

und vollkommenes

Harmonium

in einem Instrument.

Neuheiten

für die Wintersaison 1913/14

von **Heinr. G. Noren.**

Divertimento, op. 42. Für 2 Violinen und Klavier M. 6.— no.

Soeben erschienen!!!

Bearbeitung für 2 Violinen und kl. Orchester in Vorbereitung.

Notturmo, op. 44, No. 1. **Capriccio**, op. 44, No. 2. Für Violine und Klavier. Zusammen M. 3.—

In diesem Jahr erschienen!!!

Aria religiosa, op. 9. Für Orchester.

Partitur M. 2.— no.

Orchesterstimmen M. 1.80 no.

Dublirstimmen à M. 0.20 no.

In diesem Jahr erschienen!!!

Arrangement für kl. Orchester. **J. Ph. Rameau**

Rigodor. Partitur M. 1.80 no.

Orchesterstimmen M. 1.50 no.

Dublirstimmen à M. 0.20 no.

Soeben erschienen!!!

Musikverlag „Eos“, Berlin-Schöneberg.

August Förster

Planofortefabriken

Kaiserl. und Königl. Hoflieferant

Flügel * Planinos

Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,
Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sachs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.

Goldene und Silberne Handels-
kammer-Medaille für hervorra-
gende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Kindwirth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Planos“ Potsdamerstr. 41.

Rossini hatte sich durch einen Vertrag verpflichtet, für Cera eine neue Oper zu schreiben; als der Impresario aber erfuhr, daß der Meister seinen „Tankred“ dem Fenice-Theater überlassen hatte, geriet er in solche Wut, daß er Rossini durch einen Mißerfolg im voraus bei dem Theaterpublikum von Venedig unmöglich machen wollte. Er ersuchte den Textdichter Foppa, für die Oper, die der Komponist dem San Moisè-Theater zu liefern hatte, ein möglichst törichtes Libretto zu schreiben; so entstand die derbkomische, mehr als possenhafte kleine Oper „Herr Bruschino“. Rossini hatte aber noch zur rechten Zeit von den Plänen des Direktors Wind bekommen und suchte sie durch ein recht drolliges Gegenspiel zu durchkreuzen. Um den Vertrag mit Cera konnte er nicht herumkommen, und er war verpflichtet, das ihm gelieferte Libretto ohne Widerrede anzunehmen; aber wie er es komponierte, war seine Sache, und er komponierte es so, daß Cera die Lust an weiteren Bosheiten verging. Mit den Sängern und Sängerinnen, die ihm alle freundlich gesinnt waren, setzte sich der Meister heimlich in Verbindung, so heimlich, daß von den Plänen, die er schmiedete, bis zum Abend der ersten Aufführung der Oper nichts in die Öffentlichkeit drang. Die Ouverture hatte kaum begonnen, als das Orchester sich plötzlich unterbrach und eine seltsame Musik hören ließ: die Geiger schlugen mit ihren Bogen taktmäßig auf die Lichtspiegel, die sich an den Notenpultlampen befanden; und dieser kleine Scherz wurde auch fortgesetzt, als auf der Bühne die Komik unterhörte Orgeln feierte: herzerreißende Mollmelodien erklangen, wo die Handlung eine besonders lustige Musik erfordert hätte; die Bässe sangen in den allerhöchsten Falsettönen, während die Soprane und Tenöre sich in die tiefsten Tiefen des Tonsystems hinunterwagten, so daß der Dialog und die Handlung des unglückseligen Librettos auf die groteskste Weise parodiert wurden. Einen Augenblick lang war das Publikum verduzt; dann aber erkannte es den tieferen Sinn des kindischen Spiels und begann aus vollem Halse zu lachen; ein paar Leute aber nahmen es dem Komponisten übel, daß er sich mit ihnen ein Späßchen erlaubte, und zischten und lärmten so, daß diese urwüchsige aller komischen Opern nicht zu Ende gespielt werden konnte. Rossini rieb sich bei dem Höllenlärm vergnügt die Hände, während der Theaterdirektor Cera fluchte und wie ein Wahnsinniger im Theater herumlief. Einige Wochen darauf feierte Rossini mit dem „Tankred“ einen großen Triumph.

Adam Riese als Operntext. Der populäre Rechenmeister Adam Riese hat schon vor Jahren seinen Dichter und Komponisten gefunden. Wie Willy v. Moellendorff im Kasseler Tageblatt ausführt, hatten sich der verstorbene Opernsänger Häser und der ehemalige Schauspieler Münch zusammengefunden, um dem Rechenmeister Riese in einer komischen Oper „Der Hexenmeister“ ein Denkmal zu errichten. Mit deutscher Schlichtheit und Ehrlichkeit ist das Libretto gestaltet, und volkstümliche Melodien ranken sich um den Text. Dieser führt uns Adam Riese als Lehrer an der gräflich Schönbornschen Schule vor. In seinen Mußestunden hat er ein geniales Rechenbuch verfaßt, das ihm fast zum Verderben werden soll, denn ein

IV

Deutsche Musikbücherei Band 7.

MUSIK UND KULTUR

Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidl's

Herausgegeben von
Bruno Schuhmann.

8° Format, 280 Seiten, mit einer Porträtbeilage (Arthur Seidl) und einer Notenbeilage (C. Ansonge hier erstmals veröffentlichtes Lied: „Verleuchtender Tag.“) Vornehme Druckausstattung in gutem handgearbeitetem Pappband. Fünfzig Exemplare werden auf feinem Japanpapier abgezogen, in Halbpergament gebunden und numeriert zum Preise von sechs Mark für jedes Exemplar abgegeben.

Preis Mk. 3.—.

Inhalt: Bruno Schuhmann „Arthur Seidl. Ein Beitrag zum Problem der Künstlererziehung.“ — Conrad Ansonge „Verleuchtender Tag.“ — Wilhelm Weigand „Kultur und Mittler.“ — Siegmund von Hausegger „Kunst und Öffentlichkeit.“ — Karl Storck „Tempel der Kunst.“ — Albert Lamm „Erziehung zur Kunst.“ — Max Steinitz „Über den Nutzen des Gymnasialbetriebs.“ — Paul Marsop „Aphorismen zur Erziehung des Musikers.“ — Hermann Stephani „Das ästhetische Allgemeingesetz.“ — Rudolf Pannwitz „Betrachtung über den Wert der Geschichte.“ — Paul Riesenfeld „Die Auswanderung vom heiligen Gralsberge.“ — Paul Ehlers „Vom dramatischen Strauß.“ — Walter Niemann „Charakterköpfe norddeutscher Schumannianer in der Klaviermusik.“ — Lucian Kamiński „Musikhistorische Grenzforschungen.“ — Arthur Prüfer „Richard Wagner und Jacob Grimm.“ — Richard Sternfeld „Die zwei Reiche in Wagners Dramen.“ — Hermann Stephani „Der Wanderer im Siegfried.“

Gustav Bosse, Verlag, Regensburg.

schaftiger, übrigens äußerst komisch wirkender Beamter des Magistrats, Zacharias Zacherling, will ihn daraufhin der Hexerei anklagen. Auch Magdalene, die Nichte Rieses, deren Mutter einst als Hexe verbrannt wurde, und die nun bei ihrem Onkel das Hauswesen führt, will Zacherling der Inquisition ausliefern, weil sie seine Hand ausgeschlagen. Magdalene liebt den Grafen, mit dem sie seit der Kindheit innige Freundschaft verbindet. Aber alle Ränke Zacharias Zacherlings enden mit einer unerhörten Blamage des Herrn Magistratsbeamten und seiner Spießgesellen. Der Graf reicht seiner Magdalene die Hand zum Ehebunde, und Adam Riese widmet sein Rechenbuch seinem edlen Gönner und Beschützer, dem Grafen. Dies Rechenbuch soll den Titel bekommen: „1 und 1 ist 2.“ Aber der Graf beweist dem verehrten Meister in launiger Weise, daß dies nicht immer stimme, denn: „Eins und noch eins gibt zwar: wenn man sich liebt, ein Paar, und — bleibt doch eins!“ In ebenso launiger Weise geht Riese auf diesen Scherz seines Gönners ein und wählt nun als Titel seines Werkes „2 mal 2 ist 4“, denn:

Das Wort „Nach Adam Riese“ sei

Auch von dem kleinsten Zweifel frei!

Wassili Safonoff ist von der Royal Philharmonic Society in London zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Kapellmeister Hermann Becker in Leipzig ist zum städtischen Musikdirektor in Jena gewählt worden.

Dr. Robert Hirschfeld in Wien folgt einem Ruf als künstlerischer Beirat und Schulinspektor der internationalen Stiftung „Mozarteum“ in Salzburg.

Dem k. und k. Kammervirtuosen und Königlich Preussischen Hofpianisten Alfred Grünfeld in Wien ist vom Kaiser von Österreich der Professortitel verliehen worden.

Der Chordirigent und Organist an der St. Michaeliskirche in Berlin, Dr. Joseph Kromolicki, wurde zum Königlichen Musikdirektor ernannt.

Den Mitgliedern des Russischen Trios in Berlin, die gelegentlich der Verlobungsfeierlichkeiten der Prinzessin Viktoria Luise zum drittenmal zur Mitwirkung an einem Hofkonzert im Berliner Schloß zugezogen wurden, sind vom Kaiser folgende Auszeichnungen zuteil geworden: Prof. Michael Preß und Joseph Preß erhielten den Kronenorden IV. Klasse, während Vera Maurina-Preß durch eine Brillantbroche ausgezeichnet wurde.

Lilli Lehmann hat dem Mozarteum in Salzburg 200000 Kr. mit Vorbehalt des Renten genusses gestiftet

Danksagung. Anlässlich meines 60. Geburtstages ging mir aus allen Teilen Deutschlands eine so unerwartet reiche Zahl von Beglückwünsungen seitens Freunden, Kollegen, Schülern, Redaktionen, musikalischen Korporationen, sowie mir unbekannten, ihrem Interesse für mein Wirken und Schaffen Ausdruck gebenden Persönlichkeiten zu, daß ich — zum ersten

V

Otto Seifert = Atelier für =

Kunst-Geigenbau

Lübben (Spreewald), Villa Cremona

früher Berlin C. 25, Kaiserstr. 36/40

Alleiniger Erbauer der seit 1898 rühmlichst bekannten echten Seifert-Grossmann-Instrumente

Erstklassige Meistergeigen,

Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prinzipien der alten Italiener

(Dr. Grossmanns Theorie der Resonanzplatten-Abstimmung)

Weil physikalisch richtig gebaut, sind meine selbstgebaute Meister-Instrumente den vorzüglichsten Originalwerken Stradivari's und Guarneri's absolut gleichwertig und von Künstlern wie Nikiš, Heking, Marteau, Isajë, Chibaud u. a. längst als solche anerkannt.

Zahlreiche Bestätigungen von Besitzern meiner Instrumente. Zur Probe und Ansicht gegen Sicherheit oder 1. Referenzen.

— Ausführliche Prospekte kostenfrei. —

Dauernde Garantie für bleibende Tonqualität.

Lesen Sie geß. die hochinteressante Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?“

Eine ketzerische Studie von San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung“

Berlin W., Bahnhofstr. 29/30.

Zwei neue Opern

aus dem

Verlage von Ries & Erler in Berlin W 15

Walter Braunfels

Op. 23 * „Ulenspiegel“

Oper in drei Aufzügen

Klavierauszug 18 M. no.

Die Uraufführung findet im Oktober am Stuttgarter Hoftheater statt

Julius Wachsmann

„Das Hexlein“

Komische Oper in drei Bildern (nach einer Novelle von Fritz Wittels) von Richard Batka
Klavierauszug vom Komponisten 12 M. no.

Male in meinem Leben — meiner Gewohnheit, nie etwas unbeantwortet zu lassen, untreu werden und bitten muß, allen Vorgenannten meinen herzlichsten Dank auf diesem Wege zum Ausdruck bringen zu dürfen.

Jean Louis Nicodé

z. Z. Lakolk (Röm), 25. VIII. 13.

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender fürs Jahr 1914, 29. Jahrg. (Mk. 2.25). Max Hesses Verlag, Leipzig. Gleich seinen Vorgängern bringt auch der vorliegende 29. Jahrgang ein reiches statistisches und chronistisches Material über das gesamte Musikleben Europas mit genau geprüften und in anerkennenswerter Weise ergänzten Daten, u. a. einen sorgfältig zusammengestellten Musiker-Geburts- u. Sterbekalender, ein Notizbuch bzw. einen Stundenkalender für alle Tage des Jahres, einen reichhaltigen Adressenteil mit den genauen Anschriften der ausübenden und schaffenden Tonkünstler, Musikschriftsteller und Referenten, Konzertbureaus usw. in allen bedeutenden Städten in Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Luxemburg, den Niederlanden, Belgien, Dänemark, Norwegen, Schweden, Rußland und der Türkei (insgesamt ca. 400 Städte auf 350 Druckseiten = ca. 30000 Adressen). Zwei literarische Arbeiten aus der Feder des Leipziger Musikschriftstellers Dr. Max Unger erhöhen den Wert dieses Musikalmanachs, der sich bei vornehmer Ausstattung auch noch durch Wohlfeilheit besonders auszeichnet, um ein bedeutendes. Über einige unbekannte vererbte Stichfehler in Beethovenschen Symphonien handelt der wissenschaftliche Beitrag, nach dessen auf sicherer Quelle beruhenden Ausführungen die Klavierauszüge und Partituren der 3., 4. und 6. Symphonie Beethovens künftig dürften verbessert werden müssen, während sich der biographische mit der Persönlichkeit des vor einem halben Jahre verstorbenen Altmeisters Felix Draeseke beschäftigt.

TOTENSCHAU

Am 20. August † in Budapest, 52 Jahre alt, Michael Takáts, ein hervorragender Sänger (Heldenbariton), der der Budapester Nationaloper fast drei Jahrzehnte angehört hat.

Am 20. August † in Bajá, 73 Jahre alt, Géza Allaga, Professor am Budapester Nationalkonservatorium. Allaga war lange Jahre erster Cellist des Budapester Kgl. Opernhauses. Er schrieb Volkslieder, die sich durch natürliche Empfindung und echt nationale Melodik auszeichnen; sie wurden vor allem in Volksstücken gesungen und erlangten große Popularität. Seit 1891 war Allaga Professor des Zymbalspiels am Nationalkonservatorium.

Am 25. August † in Dresden, 70 Jahre alt, der Cellist Hofrat Prof. Ferdinand Böckmann. Er war fünfzig Jahre lang Mitglied der Dresdener königlichen Kapelle und hat sich als Vorsitzender des Dresdener Tonkünstlervereins um das Musikleben der sächsischen Residenz bleibende Verdienste erworben.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

STEINWAY

& SONS-NEWYORK-LONDON-HAMBURG

FLÜGEL-PIANINOS IN HÖCHSTER VOLLENDUNG

Steinway-Literatur durch die Deutsche Fabrik,
Hamburg 6

STUDIOS BERLIN

Moderne, schallsichere Studier- und Übungszimmer
mit Steinway-Flügel auf Stunden oder Tage zu vermie-
ten. Leicht erreichbar. Steinway & Sons, Berlin W, Königgrätzer Str. 6

LABRICK

VERSCHIEDENES

E. N. von Reznicek hat soeben eine symphonische Dichtung in drei Sätzen, betitelt „Der Sieger“, vollendet. Die Uraufführung dieses Werkes wird voraussichtlich schon in der nächsten Saison in Berlin stattfinden.

Dem Breslauer Jahrhundertfestspiel von Gerhart Hauptmann sind die Worte zu einer neuen Komposition von Heinrich Zöllner entnommen, die den Titel führt: „Deutschland an seine Kinder.“ Es sind dies die flammenden Anreden der „Mutter Deutschland“ und der „Athene Deutschland“ aus der vorletzten Szene des Festspiels. Die Komposition ist für großen Männerchor und Orchester geschrieben und wird demnächst erscheinen.

Der „Orientalische Tanz“ aus der Oper „Zuleika“, dem Werke des 18jährigen Komponisten Heinrich Bienstock, wird demnächst vom Philharmonischen Orchester in Berlin aufgeführt.

Willy von Moellendorff hat soeben eine viersätzige Symphonie in C-dur vollendet.

Die belgische Pianistin Suzanne Godenne hatte in der Genter Weltausstellung in einem der großen Sechli-Konzerte einen selten gesehenen Erfolg. Sie spielte das Es-dur Konzert von Beethoven und wurde vom Publikum außerordentlich gefeiert.

Waldemar von Baußnern hat vor kurzem ein neues, abendfüllendes Werk „Das Hohe Lied vom Leben und Sterben“ für gemischten Chor, Einzelstimmen, großes Orchester und Orgel vollendet. — Die nächste Aufführung der dritten Symphonie von Baußnerns „Leben“

wird in Breslau unter Prof. Dr. Dohrn stattfinden.

Esplanade-Musikabende. Unter diesem Titel werden in der kommenden Saison in dem neubauten Marmorsaal des Esplanade-Hotel in Berlin Konzerte stattfinden, für die eine Reihe Künstler von Weltruf gewonnen wurden, darunter Aino Ackté, George Baklanoff, Hermine Bosetti, Willy Burmester, Pablo Casals, Emmy Destinn, Raoul Pugno und Leo Slezak. Diese Musikabende werden durch ihren vornehmen Rahmen und intimen Charakter ein aus den ersten Gesellschaftsklassen sich zusammensetzendes Publikum vereinigen.

Der Königliche Hof-Opernsänger Wilhelm Grüning ist als Leiter einer Meisterklasse für Gesang an das Benda'sche Konservatorium in Charlottenburg verpflichtet worden. Das unter Leitung des Herrn Hochschuldozenten Dr. A. Böhme befindliche, diesem Institut neu angegliederte „Seminar für Schulgesang“ eröffnete am 1. September seine Kurse zur Vorbereitung auf die staatliche Prüfung für Gesanglehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten in Preußen.

Ein Quartalskursus für Schulgesang (Repetitionskursus zur staatlichen Prüfung) findet vom 6. Oktober bis Ende Dezember im Seminar für Schulgesang zu Berlin statt. In 15 Fächern und insgesamt 200 Stunden unterrichten hervorragende Dozenten, die bereits ihr staatliches Examen als Gesanglehrer gemacht haben. Die Leitung des Kursus liegt in den Händen des bekannten Musikpädagogen Max Battke, dessen Werke bereits an vielen Schulen eingeführt sind.

**Zu
Spät**

ist niemals ein Versuch mit der
allein echten

Steckenpferd-Teerschwefel-Seife
von Bergmann & Co., Radebeul.

Dieselbe beseitigt alle Hautun-
reinigkeiten und Hautausschläge,
wie Mitesser, Blütchen, Finnen,
Flechten, Gesichtsröte. à Stück 50 Pf.
Ferner macht der Cream „DADA“
rote und spröde Haut in einer Nacht
weiß und sammetweich. Tube 50 Pf.,
überall zu haben.

Im Xenien-Verlag zu Leipzig.

Als eine würdige Gabe für das
Richard Wagner-Jahr
sei empfohlen

Hans von Wolzogen:
Zum deutschen Glauben

Geh. M. 4.—, in Leinen M. 5.—

Aus dem Inhalt: Die Religion des
Mitleidens. Das Christentum in der Welt.
Deutscher Glaube. Eigenartig. Die Ver-
geistigung der Rasse. Germanisierung
der Religion. Vom beschaulichen und
vom tätigen Leben. Religionslehre. Vom
Christkind und der Poesie des deutschen
Christentums. Wissenschaftlicher Glaube.
Kunst und Kirche. Wiedergeburt der
Religion. Evangelisch und katholisch. Der
fröhliche Christ.

Diesem Heft liegt der
Quartalstitel
und das

**Verzeichnis der
Kunstbeilagen**

zum XII. Jahrgang bei. Das Register
des neuen abgeschlossenen 4. Quar-
tals folgt Mitte Oktober.

Das zum Selbstunterricht zu empfehlende
Werk: „Das Konservatorium, Schule der
gesamten Musiktheorie“, ist wie die früheren
Selbstunterrichtswerke der Methode Rustin im
Verlag von Bonneß & Hachfeld in Potsdam
erschienen. Hervorragende Musiklehrer haben
allen, die im Beruf oder aus Vergnügen praktisch
Musik ausüben, sowie allen Freunden der Ton-
kunst Gelegenheit gegeben, sich mit der gesamten
Musiktheorie gründlich und auf bequeme, billige
Weise bekannt zu machen. Es wird gelehrt:
Harmonielehre, Musikalische Formenlehre,
Kontrapunkt, Kanon, Fuge, Instrumentations-
lehre, Partiturspiel, Anleitung zum Dirigieren
und Musikgeschichte.

Die Harmonielehre hat zwei Aufgaben zu er-
füllen. Sie ist einerseits Theorie, und als solche
soll sie zum Verstehen der harmonischen Ver-
hältnisse und Zusammenhänge anleiten. Ander-
seits ist sie eine praktische Disziplin, Lehre
des einfachen musikalischen Satzes der elemen-
taren Stimmführung und als solche Vorstufe des
Kontrapunktes. Einer der größten Vorzüge der
Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig
Thuille liegt nun darin, daß sie es in so aus-
gezeichneter Weise versteht, diesen beiden
Zwecken, dem theoretischen und dem praktischen,
zugleich gerecht zu werden. Und wie sie Theorie
und Praxis dadurch versöhnt, daß sie eine Theorie
lehrt, die aus der Praxis herausgewachsen ist und
auch wieder zur Praxis als zu ihrem eigentlichen
Endziel hinleitet, so weiß sie weiterhin zwei
anderen, scheinbar widerstreitenden Forderungen
nicht minder zu entsprechen, insofern nämlich
der Geist der Louis Thuilleschen Harmonielehre,
die den Entwicklungsgang der neueren Musik
bis zu seinen modernsten Ergebnissen verfolgt,
fortschrittlich und doch zugleich auch wieder
im besten Sinn des Wortes konservativ genannt
werden darf: Konservativ, weil die Verfasser mit
Eifer und Glück sich bemüht zeigen, nicht das
Geringste von dem preiszugeben, was die ältere
Lehre wirklich Brauchbares und Erhaltenswertes
überliefert hat. Dazu kommt dann noch, daß
Louis nach Thuilles Tod durch seine verschie-
denen weiteren Veröffentlichungen (Grundriß der
Harmonielehre, Aufgabenbuch, Schlüssel zur
Harmonielehre), das nunmehr in vierter Auflage
vorliegende Lehrbuch so vervollständigt und er-
gänzt hat, daß die Methode alle Bedürfnisse be-
friedigen kann, die des Anfängers so gut wie die
des Fortgeschrittenen, die des Fachmusikers
nicht minder als die des ernstlich Belehrung
suchenden Dilettanten. Ein Prospekt über dieses
Werk liegt einer Teilaufgabe dieses Heftes bei.

Die
**Original-
Einbanddecke**
zum 4. Quartal des
XII. Jahrgangs (1 M.)
erscheint am 20. Oktober

VIII

Wilhelm Hansen Edition

Nr. 1471, 1472, 1473

Aus der Geigenwelt

Eine Sammlung von 20 Stücken für
Violine und Klavier zusammen-
gestellt, revidiert und bezeichnet
von

Professor Issay Barmas

Band I, II, III à Mk. 3.—

Band I:

Johan Halvorsen: Chant de „Veslemöy“.
Chr. Sinding: Berceuse, Op. 43 Nr. 3.
Emil Sjögren: Phantasiestück, Op. 27.
Wieniawski: Legende, Op. 17.
Fini Henriques: Religioso, Andante, Op. 34a.
Ottokar Novacek: Bulgarischer Tanz, Op. 6
Nr. 5.
Joach. Raff: Cavatine, Op. 85 Nr. 3.

Band II:

Tschaikowsky: Sérénade mélancolique,
Op. 26.
Fini Henriques: Mückentanz, Op. 20 Nr. 5.
Ottokar Novacek: Dudelsack, Konzert-
Caprice.
Chr. Sinding: Alte Weise, Op. 89 Nr. 2.
Vieuxtemps: Réverie, Op. 22 Nr. 3.
Jos. M. Weber: Marsch aus „Miniatur-Suite“.
Johan Halvorsen: Fête nuptiale rustique.

Band III:

Chr. Sinding: Fête, Op. 43 Nr. 4.
Leone Sinigaglia: Intermezzo, Op. 13 Nr. 2.
Emile Sauret: Nocturne, Op. 22 Nr. 5.
Johan Halvorsen: Élégie.
Jean Meyer: Mazurek de Salon.
Ottokar Novacek: Bulgarischer Tanz, Op. 6
Nr. 8.

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig

CEFES-EDITION

Meister-Schulen

DESSAUER, HEINRICH, Universal-Violinschule
(Elementartechnik und die 7 Lagen). Text deutsch,
englisch, französisch. M. 3.— no.

— Dieselbe in 5 Hefen je M. 1.— no.

**PIETZSCH, HERMANN, Neue große theoretisch-
praktische Schule für Cornet à Piston** (vom
ersten Anfang bis zur künstlerischen Ausbildung).
Text deutsch, englisch. Teil I komplett M. 6.— no.

— dto. Teil I in 2 Abteilungen je M. 3.— no.

— dto. Teil II komplett M. 8.— no.

— dto. Teil II in 2 Abteilungen je M. 4.50 no.

**ROSENTHAL, RICHARD, Große praktische Oboe-
Schule.** Text deutsch, englisch, französisch. In
1 Band komplett M. 9.— no.

— In 4 Hefen je M. 2.50 no.

**SCHANTL, JOSEF, Große theoretisch-praktische
Horn-Schule** für das einfache Horn, Naturhorn
oder Jagdhorn sowie für das Ventilhorn. Text
deutsch, englisch. Band I: Elementarschule
M. 2.50 no. Band II: Tonleiter- und Intervall-
studien, komplett M. 5.— no. Band II in 2 Ab-
teilungen je M. 3.— no. Band III: 120 kleine
melodische Tonstücke M. 3.60 no. Band IV: Die
hohe Schule für Horn, komplett M. 5.— no.

Band IV in 2 Abteilungen je M. 3.— no.
**SCHWEDLER, MAXIMILIAN, Des Flötenspieler's
erster Lehrmeister.** Theoretisch-praktische
Flötenschule. Text deutsch, englisch. M. 3.— no.

**SIMANDL, FRANZ, Neueste Methode des Kontra-
baß-Spieles.** Text deutsch, englisch. Teil I: Vor-
bereitung zum Orchesterspiele, komplett M. 8.— no.

Teil I in Lieferungen: Lieferung I M. 3.— no.;
Lieferung II—V je M. 2.— no. Teil II: Vorbereitung
zum Konzertspele, komplett M. 10.— no. Teil II in
Lieferungen: Lieferung VI M. 3.— no.; Lieferung VII
M. 3.50 no.; Lieferung VIII M. 2.— no.; Lieferung IX
M. 3.50 no.

**SOUSSMANN, H., op. 53, Große neue praktische
Schule des Flötenspiels mit Griff- und Triller-
Tabellen** für die Flöte alten Systems, sowie für die
Böhm-Flöte mit neuen Übungsstücken versehen und
neu bearbeitet von Rudolf Tillmetz. Text deutsch,
englisch. Teil I: Elementarschule mit 100 neuen
leichten Übungen M. 2.—. Teil II: 12 leichte Duette
zur Bildung des Vortrages und 44 fortschreitende
Studien in allen Tonarten als Vorschule für Virtuosen
M. 2.—. Teil III: Die Schule des Virtuosen. 24 große
Etüden M. 2.—. Teil I—III in einem Bande M. 4.50.

**STARK, ROBERT, Große theoretisch-praktische
Klarinett-Schule.** Vom elementaren Anfang bis
zur künstlerischen Ausbildung, nebst Anweisung
zur Erlernung des Bassethorns und der Baß-
klarinette. Text deutsch, englisch. Teil I komplett
M. 6.— no.; Teil I in 2 Abteilungen je M. 3.— no.

Teil II M. 7.— no. Teil I und II zusammen für
M. 12.— no. Teil III: Die hohe Schule des
Klarinettspiels. 24 große Virtuosen-Studien. Die
Kunst des Vortrages und der modernen Technik
M. 4.50 no. Teil III in 2 Abteilungen je M. 2.50 no.

Teil I, II, III zusammen für M. 16.— no.
**WASSMANN, KARL, Vollständig neue Violin-
methode.** Quinten-Doppelgriff-System. Teil I
M. 3.— no. Teil II M. 3.— no.

Ausführliche Prospekte mit Inhaltsangabe der einzelnen
Schulen sowie Besprechungen über dieselben stehen
Interessenten umsonst und frei zur Verfügung.

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung Heilbronn a. N.
und Verlag

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW.

Gegründet 1850. Bernburgerstr. 22a—23.

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1910/1911: 1319 Schüler, 127 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte**. **Sonderkurse** über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Luszlig**.

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: **Gustav Pohl**.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekt und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

**Instrumentierungen
modernster Art**

Arrangem. f. alle vok. u. instr. Bes., letzte Durchsicht v. Kompos., briefl. indiv. Unterricht i. all. theor. Fäch. (keine gedruckt. Briefe).

WILLY v. MOELLENDORFF

Komponist und Musikschriftsteller (früher Kapellmeister)
Neuenahr (Rhld.) - - - - Villa Katharina.

Anna von Gabain

= Pianistin, =

Berlin W 15,

□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□ **Kurfürstenstr. 111 III r.**

Frau Felix Schmidt-Köhne

Konzertsängerin (Sopran)

Sprechstunde für Schüler v. 3—4

Professor Felix Schmidt

Ausbildung im Gesang

◇ für Konzert und Oper ◇

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Otto Brömme (Baß)

Oratorien,

:: Lieder ::

Buchschlag (Hessen) b. Frankfurt a.M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

Ida Auer-Herbeck

Lehrerin des Kunstgesanges

a. Sternschen Konservatorium

Berlin W, Kaiser-Allee 203.

Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.

Tel.: Uhl. 2724.

— Sprechstunde 3—4.

Professor

Emanuel von Hegyi

Klaviervirtuose

Budapest, V

Marie-Dalérie-Gasse 10.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin

KONZERTE.

Unterricht. ◇ Kammermusik.

Berlin-Wilm.,

Pfalzbürgerstr. 58 III.

X

E. N. v. Reznicek

BERLIN-CHARLOTTENBURG, Knesebeckstraße 32.

Früher I. Kapellmeister der „Komischen Oper“.
Gesamte Theorie der Musik. Instrumentierungen.

Vollständige Vorbereitung von Dirigenten.

Werke für zwei Klaviere.

Elsa und Caecilie

SATZ

BERLIN W, Waltzstr. 14.

Ellen Andersson : Pianistin
Unterricht

Glühend empfohlene Schülerin von R. M. Breithaupt.
BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

Inka v. Linprun

**Geigenkünstlerin und
:: Violinpädagogin ::**

BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.
Sprechstunde 2—3 Uhr.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften u. d. Freien Hochschule, Berlin.

Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 38, Gartenhaus.

Zu sprechen täglich von 2—3.

**Unterrichtskurse für Musik-
wissenschaften und Klavierspiel**
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren
Ausbauens.)

Prospekte unentgeltlich.

Marie Geselschap

PIANISTIN

München, Leopoldstr. 31

Engagements - Offerten direkt.

Neue Opernsehule und Anfängerbühne
MAXIMILIAN MORIS und MARY HAHN

BERLIN W,
Potsdamerstr. 30

Teleph. Nollendorf 882

— Prospekte gratis —

M. Sander's Gesangsschule

Berlin W 30

**Bamberger
Straße 41 ::**

Leo Liepmannsohn, Antiquariat,
Berlin SW, Bernburgerstr. 14.

KATALOG 184

Autographen

Musiker: Wertvolle Briefe und Manuskripte
von Beethoven, Berlioz, Chopin, Graun, Haydn,
Liszt, Löwe, Mendelssohn, Paganini, Rossini,
Spohr, Verdi, Wagner, Weber. — Außerdem: Die
Freiheitskriege und das napoleonische Zeitalter. —
Historische Autographen: Fürsten, Staatsmänner,
Militäre, Politiker, Sozialisten, Gelehrte, Würden-
träger. — Deutsche und ausländische Schriftsteller:
Dichter, Philosophen, Gelehrte und Naturforscher. —
Bildende Künstler und Schauspieler. — Stammbücher.
(774 Nummern, darunter große Seltenheiten.)

Katalog mit Faksimiles gratis und franko.

Das nächste Heft ist

VERDI

gewidmet. Es er-
scheint als Erstes
Heft des XIII. Jahr-
gangs der MUSIK.
Wir bitten, die Er-
neuerung des Abon-
nements sogleich zu
:- bewirken :-

Neu! Komposition des Neu!
weltberühmten Violinvirtuosen
FRANZ VON VECSEY

für Violine und Klavier:

Réve	M. 1.50 no.
Humoresque	1.50 "
Menuetto	1.50 "
Conte passioné	2.— "

Arrangiert für Klavier zu zwei Händen:

Humoresque	M. 1.50 no.
----------------------	-------------

Rózsavölgyi & Co., Hofmusikalienverlag
Budapest — Leipzig.

Neue Adresse:

HUGO KAUN

Zehlendorf-West
Schwerinstr. 25

ERNST DECSEY

Hugo Wolf

Biographie

geb. 12 Mk., geb. 14 Mk.

Del Perugia-Schmidl-
Mandolinen



Mandölen
Lauten
Gitarren

anerkannt die beste Marke,
 (nur echt,
 wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet
für die ganze Welt

G. Schmidl & Co., Triest
 (Oesterreich).

Kataloge gratis. o. Realiste Bedienung.
 Wiederverkäufer gesucht.

1. Jahrgang, Heft 13—24; 2., 3., 4. und
 5. Jahrgang, je Heft 1—24. „Die Musik“
 der Zeitschrift
 ist aus dem Nachlaß eines Musikdirektors
 zu verkaufen. Nämliche Hefte sind in
 tadellosem Zustande. Angeb. direkt an das
 Musikhaus P. Schmeberger, Biel (Schweiz).

Violinistin

mit gut. Zeugn. sucht Oktober Engagement
 an Konservatorium oder besserer Musik-
 schule. Offert erb. sub B. R. 17372 an
 Rudolf Mosse, Bremen.

Das Konservatorium

Schule der gesamt. Musik-
 theorie. Lehrmethode Rustin.
 Wissenschaftl. Unterrichtsbrieft
 verb. mit briefl. Fernunterricht
 Redigiert von Prof. C. Hstg.
 Das Werk bietet das gesamte
 musiktheoretische Wissen, das an
 einem Konservatorium gelehrt
 wird, so dass jeder praktisch
 Musiktreibende sich die Kennt-
 nisse aneignen kann, die zu einer
 höheren musikal. Tätigkeit und
 zum vollen künstlerischen Ver-
 ständnis größerer Musikwerke,
 wie auch zum Komponieren,
 Instrumentieren, Partiturlesen,
 Dirigieren befähigen.

64 Lieferungen à 90 Pf.
 Bequeme monatl. Teilzahlungen.
 Ansichtensendungen ohne
 Kaufzwang bereitwilligst.
 Glänz. Erfolge. — Begeisterte
 Dankschreiben sowie aus-
 führliche Prospekte gratis.

Bonness & Hachfeld,
Potsdam, Postfach 76.

?? Warum ??

übertrifft die

Neue
Instruktive
Ausgabe

von **Professor Wismayer**

alle übrigen Ausgaben?

Weil die M. L. A. durch ein klares
 Notenbild und wichtige Neuerrungen
 Unterricht und Studium wesentlich
 erleichtert. Viele Gutachten erwer-
 Autoritäten. — Es liegt daher im
 Interesse jedes Lehrers, die M. L. A.
 beim Unterricht zu verwenden. Jeder
 Band M. 1.50 no. Neu aufgenommen:

- N. I. A. Nr. 12. Beethoven, Sonaten Band V.
- N. I. A. Nr. 16a, b, c. Mozart, Sonaten Band I, II, III.
- N. I. A. Nr. 17. Haydn, Sonaten.
- N. I. A. Nr. 18. Haydn-Mozart, Angewandte Stille.
- N. I. A. Nr. 19. Bach, Französischer Suiten.

Verlangen Sie gratis und franko den
 interessanten Aufsatz von Prof.
 Wismayer „Artikulation und Phra-
 sierung“ mit Prospekt B.

Heinrichshofen's Verlag
Magdeburg.



Verband Deutscher Orchester- u. Chor-Leiter

Behörden, Vereinen u. f. m. werden Konzert- u. Chordirigenten durch unser
 ehrenamtliches Büro, Nürnberg, Adlerstr. 11, Hofm. 10, nachgewiesen.

Der Vorsitzende: Herr Dr. Meißner, Hofm. 10, Nürnberg.

Für den Reklametext: Schubert & Löffler, Berlin W.

XII

Druck von Herrschel & Ziemann, G. m. b. H., Wilmers-

Libera Estetica-Konzerte * Künstlerische Leitung: Musikdirektor Paolo Litta
3 Via Michele di Lando 3, Florenz



IDA ISORI

Italienische Kammersängerin (Bel-Canto) :: Solistin der LIBERA ESTETICA-KONZERTE
Leiterin der „ISORI BEL-CANTO-SCHULE“, 3 Via Michele di Lando 3, Florenz
:: :: :: Königlich rumänische Hofkonzertsängerin :: :: ::

„Die alt-italienische Arie :: Ida Isori und ihre Kunst des Bel-Canto“

von Dr. RICHARD BATKA

(Dozent an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien)

Bei Buchhandlung Hugo Heller & Co., Leipzig und Wien, Bauernmarkt 2 :: Preis 1.— Mk.

IDA ISORI-ALBUM

Alt-italienische Arien (zwei Bände), bearbeitet von IDA ISORI
mit der neuen vollständigen Wiederherstellung des Rezitatifs und
:: :: Lamento der Arianne von Claudio Monteverdi :: ::

UNIVERSAL-EDITION, WIEN-LEIPZIG

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Conservatoire de Musique de Genève

Fondation Bartholoni 1835

Lehrkräfte:

Gesang: MM. Léopold Ketten, Louis de la Cruz-Frölich, Alfonso Dami, Mmes Lacroix-Rabany und Poulin-Wisard. — **Klavier:** M. Bernhard Stavenhagen und Mme Marie Panthès. MM. Lauber, Schulz, Monod, Mottu, Aubert, Fricker, Behrens, Ostroga, Montillet, Mmes Chéridjian, Bovet, Marciahes, Chossat, Goguel, Schmitz, Mooser, Hartmann, Jaubert, Carey, Hohn, Wilmot, Maystre, Perrin, Renard, Demole, Marlier, Rey, Brachard, Schützli, Bulliat und Vatter. — **Violinen:** MM. Hugo Heermann, Berthoud, Closset, Pahnke, Raymond, Mmes Dorsival und Breittmayer. — **Violoncelli:** MM. Rehberg, Brandia, Briquet, Lang. — **Orgel:** MM. Barblan und Montillet. — **Harfe:** M. X. — **Hörn-Cor anglais:** M. Rouge. — **Flöte:** MM. Drillon und Duperrier. — **Klarinette-Fagott:** M. Hoogstoel. — **Horn:** M. Kling. — **Trompete:** M. Pyerre. **Quartettspiel:** M. Hugo Heermann. — **Orchester-Direktion:** M. Bernhard Stavenhagen. — **Orchester-Klasse:** M. Pahnke. — **Ensemblespiel:** MM. Raymond, Closset und Mische. — **Solfège:** Mmes Karlen, Kunz, Metzger, Pilet, Terroux, MM. Kling, Koch. — **Theorie:** Mme Delaye. — **Solfège supérieur (Méthode Jacques-Dalcroze):** Mmes Kunz und Matan. — **Rhythmische Gymnastik (Méthode Jacques-Dalcroze):** Mlle Morand. — **Harmonie:** MM. Chaix, Bratschi, Montillet und Mme Delaye. — **Kontrapunkt:** Fuge und Komposition: MM. Barblan und Bloch. — **Transposition:** M. Barblan. — **Improvisation:** M. Lauber und Mlle Matan. — **Instrumentation:** M. Lauber. — **Musikgeschichte:** MM. Psychère und Pahnke. — **Histoires des styles:** M. Lauber. — **Esthétique:** M. Bloch. — **Lecture vocale et instrumentale:** M. Dami, Mmes Poulin-Wisard, Brachard, Cougnard, Gaillard und M. Wend. — **Diction und Chorgesang:** M. Ketten. — **Deklamation:** Mlle Lavater und M. Brunet.

Anfang des neuen Kurses: 15. September 1913.

Aufnahmeprüfung: 8. und 9. September. Schriftliche Anmeldungen kann man sogleich an das Direktorium gelangen lassen (oder mündlich vom 1. bis 6. September im Konservatoriumsbureau). — Prospektus und Jahresbericht sind von der Direktion kostenfrei zu beziehen. Der Direktor: **Ferdinand Held.**

Gustav Fiedler

Inhaber: Jul. Heinr. Zimmermann

:: Fabrik: :: * Leipzig * Verkaufsräume:
Sedanstraße 17 * Querstr. 26 u. 28

Pianos & Flügel

Erstklassiges Fabrikat in mittlerer Preislage

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,

Johannisstr. 6
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

PARIS,

334 Rue St. Honoré.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

LONDON W.,

40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereinigt gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein“, den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Strauss: Ich habe die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.